Adrian Marino

♦

DINTR-UN DICȚIONAR DE IDEI LITERARE

Universitatea Babeş-Bolyai
Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”

ADRIAN MARINO

DINTR-UN DICȚIONAR DE IDEI LITERARE

Ediție şi text îngrijit de
Florina ILIS şi Rodica FRENȚIU

Argonaut
Cluj-Napoca
2010

Seria :

Literatura

MARINO, Adrian

Dintr-un dicționar de idei literare / Adrian Marino ; Ediție întocmită de Florina Ilis, Rodica Frențiu. – Cluj-Napoca : Argonaut, 2010. -24 cm ; 310 p.

ISBN 978-973-109-253-9

I. Frențiu, Rodica

016:929 (Marino, A.)

This work was supported by CNCSIS – UEFISCSU, project number ID 2444, PNII/Idei 2008.

© Autorii, 2010

Editura Argonaut
Cluj-Napoca
Str. Ciucaș 5/15
Tel./Fax: 040-264-425626
0746-752191; 0740-139984
www.editura-argonaut.ro

Consilier editorial atestat: Emil POP

Editură acreditată CNCSIS din 2002

CUPRINS

Studiu introductiv IX
Notă asupra ediției XIX

Dicționar de idei literare

Pentru un Dicționar de idei literare 3
Critica şi filozofia 9
Critică şi semnificație.....23

H

Hermeneutica literară. Începuturi (I).....39
Hermeneutica literară. Începuturi (II) 44
Hermeneutica literară. Începuturi (III).....48
Hermeneutica literară. Începuturi (IV).....52
Limitele metodei hermeneutice.....55
Pentru o hermeneutică românească (I).....62
Pentru o hermeneutică românească (II).....68

L

Limbajul (I) 75
Limbajul (II).....90
Lirism. Distanța lirică 105

Literatura. Începuturile ideii de literatură 111
Literatura comparată 127
Literatura universală..... 143

M

Modelul literar. Începuturile modelului literar..... 155
Modern (I) 161
Modern (II)..... 175
Modernul şi evoluția conştiinței literare (I) 189
Modernul şi evoluția conştiinței literare (II) 195
Modernul şi evoluția conştiinței literare (III)..... 202
Modernismul (I) 208
Modernismul (II)..... 210

N

Narațiune şi istorie 213

S

Semantica ideii literare..... 219
Sistemul literar. Logica sistemului literar 225
Spiritul comic 232
Spiritul critic (I)..... 238
Spiritul critic (II) 246
Structura (I) 257
Structura (II)..... 265

T

Teatral sau dramatic 275

U

Umanismul azi, agonie sau renaştere spirituală? 283

STUDIU INTRODUCTIV

În 1973, apariția *Dicționarului de idei literare* (A-G) reprezenta pentru cultura română o adevărată premieră. Dicționarele apărute anterior, *Dicționarul de terminologie literară* (1970) sau *Dicționarul de estetică generală* (1972), nu puteau rivaliza nici cu anvergura teoretică şi sistemică a lucrării lui Adrian Marino şi nici nu se puteau compara în privința dimensiunii documentare şi culturale cu *Dicționarul de idei literare*. În „Studiul introductiv" la *Dicționar*, Adrian Marino admite faptul că au existat în critica românească tentative similare, dar că acestea, din diferite considerente, nu au putut fi finalizate şi concretizate în volume propriu-zise. De necesitatea unui astfel de dicționar a fost convins şi esteticianul Tudor Vianu, acesta inițiind în revista ***Simetria*** o rubrică specială, *Dicționar*, la care vor mai colabora, cu unele articole, şi alți critici. Această încercare s-a limitat, din păcate, numai la paginile revistei ***Simetria***. Mai târziu, în 1966, Vladimir Streinu pledează şi el pentru un *Dicționar al criticii literare*, dar fără a demara propriu-zis vreun proiect critic.

Primul demers, concretizat într-un volum de sine stătător, l-a reprezentat *Dicționarul de terminologie literară*, publicat în 1970 la Editura Științifică, avându-l drept coordonator pe Emil Boldan. Îi va urma doi ani mai târziu *Dicționarul de estetică generală*, publicat la Editura Politică. Ambele dicționare reprezentau rodul muncii unor colective bine închegate de cercetători, care lucrau într-un cadru instituționalizat, organizat. *Dicționarul de estetică generală*, de pildă, a fost elaborat de către 26 de cadre didactice, precum şi cercetători de la Institutul de Filozofie. Văzut şi din acest punct de vedere, al unei lucrări cu autor unic, *Dicționarul de idei literare* reprezenta o altă premieră notabilă pentru lumea culturală românească. Încă din prefață, Adrian Marino subliniază, cu un orgoliu intelectual care-i era propriu, că „naşterea" *Dicționarului* nu se datora nici unei comenzi editoriale, reprezentând nimic altceva decât rodul unei opțiuni şi libertăți interioare, asumate: „Critica ideilor literare nu s-a născut şi nu este profesată în regim de obligație sau *comandă* editorială. [...] Nimeni nu ni l-a impus, dirijat, sau *inspirat* într-un fel oarecare. [...] De altfel, nici

una din cărțile noastre n-au decurs din alte obligații decât ale propriei lor necesități (şi deci libertăți) interioare."[1] Caracterul polemic al acestor afirmații este absolut evident şi nu mai are nevoie de nici un comentariu. Totuşi, nu putem să nu atragem atenția asupra faptului că, în acea epocă, un astfel de discurs, polemic, deschis şi foarte personal, nu era chiar unul dintre cele obişnuite. Cu siguranță că, pentru a trece de „furcile caudine" ale cenzurii, Adrian Marino a trebuit să facă şi unele concesii, una dintre acestea, vizibilă pentru oricine, o reprezintă chiar citatele din Lenin, citate care, în mansucrisul lucrării, existent în arhiva documentară de la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga" din Cluj, nu apar nici măcar menționate (semn evident că Marino nu se gândise la „împănarea" discursului său cu citate din clasicii marxişti).

Dacă în peisajul critic românesc, Adrian Marino nu-şi găseşte precursori, în ceea ce priveşte critica europeană existau câteva categorii de dicționare de la care criticul român se revendică. Adrian Marino îşi înscrie *Dicționarul* într-o tradiție reprezentată de lucrarea binecunoscută a lui Henri Mounier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961). Față, de acest dicționar, căruia Marino îi recunoaşte meritele, criticul nostru remarcă şi o serie de deosebiri ce decurg fie din obiective sau metodă, fie din stil. Astfel, spre deosebire de *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, stilul *Dicționarului de idei literare* nu este unul „retoric", ci „estetic", iar metoda de analiză este „critică" şi nu „pozitivist-scientistă". Un alt dicționar menționat de Adrian Marino este *Dictionnaire international des termes littéraires*, dicționar aflat la vremea aceea în curs de elaborare, dar cu a cărui concepție şi metodă criticul român era deja familiarizat. Discutând comparativ, din punctul de vedere al metodei, Marino recunoaşte o oarecare apropiere în intenții față de dicționarul coordonat de Robert Escarpit, dar față de schema de lucru a acestuia, una de tip lexicografic-enciclopedic, autorul român alege o schemă mai personală, interpretativă şi critică. Marino preferă să renunțe la etimologiile şi echivalențele lingvistice internaționale, punând accent mai ales pe „analiza semantică şi istorică chiar în corpul articolului"[2].

Fără existența propriu-zisă a unor modele de lucru consacrate, Adrian Marino s-a văzut nevoit să atingă un domeniu nou de cercetare,

---

[1] Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică": Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1973, p. 2.
[2] Ibid., p. 26.

cu un obiect şi o metodă proprie şi, prin critica de idei literare pe care o impune, să delimiteze „un teritoriu specific, nedefinit şi neexplorat în mod specific de nici o altă formă de critică”[3]. Definind *noua* critică, Marino îşi propune să promoveze un program critic *inedit* şi să experimenteze o metodă de analiză care să îmbine caracteristicile mai multor discipline: istorie literară, critică literară şi estetică. Dar, o astfel de îmbinare, oricât ar fi fost ea de armonioasă, presupunea, în plus, o necesară sistematizare critică şi, prin interpretare, o verificare şi validare concretă a metodei de analiză critică. Dificultăţile de metodă, acuzate de Adrian Marino, nu puteau fi depăşite decât oarecum în detrimentul „originalităţii” interpretării sau a subiectivismului critic cu care polemizează de pe poziţiile „spiritului critic” de la care se revendică. În fond, aplicarea unei metode unice de analiză şi o anumită consecvenţă a structurii unitare a conţinutului reprezintă cerinţe minime în vederea elaborării oricărui tip de dicţionar. Sacrificând stilul în favoarea construcţiei sau „subiectivismul” interpretării în favoarea rigorii şi disciplinei documentare, Adrian Marino rămâne consecvent principiilor de la care a pornit în redactarea *Dicţionarului* pe tot parcursul cercetării.

Şi totuşi, în ciuda unui anumit dogmatism sau didacticism care transpar uneori din paginile lucrării, Marino afirmă că preocuparea sa pentru critica literară se datorează întâi de toate „plăcerii de a face critică”[4], afirmaţie ce-l îndreptăţeşte să invoce *epicureic* şi o anumită *satisfacţie* în planul cunoaşterii. Pe de altă parte, Adrian Marino recunoaşte că nu poate rămâne indiferent faţă de problema „clarificării terminologice”, exigenţă pe care, la vremea respectivă, o reclama întreg domeniul criticii literare, ceea ce reprezenta pentru autorul *Dicţionarului* un motiv în plus pentru a răspunde unei astfel de provocări. Marino deplânge faptul că formularea anumitor concepte suferea de „vicii congenitale”, rostul criticii ideilor literare fiind tocmai acela de a combate „această fatalitate semantică”, situată sub semnul aproximaţiei, lacunei şi contradicţiei”.[5] Plăcerea de a face critică din nevoia de cunoaştere, precum şi dorinţa de a contribui la modernizarea şi evoluţia criticii literare româneşti reprezintă aşadar pentru Adrian

[3] Ibid., p. 1.
[4] Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică”: Critica ideilor literare*, în *Dicţionarul de idei literare*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1973, p. 2.
[5] Ibid., p. 10.

Marino singurele „comenzi" cărora li se datorează apariția acestei lucrări singulare în peisajul critic al anilor '70.

Cum era şi firesc, *Dicționarul de idei literare* a suscitat nenumărate discuții şi polemici în presa vremii, seria impresionantă de cronici sau recenzii[6] dovedind interesul major pentru o încercare de asemenea anvergură. Mircea Martin saluta cu entuziasm reverențios apariția *Dicționarului*, subliniind faptul că reuşita lui Adrian Marino reprezenta „le triomphe d'une ascèse intellectuelle et d'une production à cadence régulière en passe de devenir, sinon exemplaire, du moins notoire".[7] Fără îndoială, la vremea respectivă, entuziasmul lui Mircea Martin era unul pe deplin justificat. Dacă marea majoritate a cronicilor sau recenziilor cădeau de acord asupra faptului că publicarea *Dicționarului* reprezenta un câştig pentru cultura şi critica românească, în privința discutării concepției sau a metodei de analiză a ideilor literare, părerile erau împărțite.

Astfel, dacă pentru Duicu Serafim, redactorul publicației *Steaua roşie*, *Dicționarul* reprezenta *o lucrare monumentală*[8], pentru Florin Mihăilescu, de pildă, *Dicționarul*, deşi este una din „operele cruciale ale disciplinei noastre intelectuale"[9], trebuie, totuşi, primit şi analizat cu luciditate: „De aici însă şi până la a cădea într-un extaz apologetic anihilant rămâne o distanță pe care luciditatea spiritului critic o respinge principial."[10] Luându-şi această distanță critică față de *Dicționar*, Florin Mihăilescu analizează atât viziunea, cât şi tehnica de lucru a autorului. În privința viziunii, Florin Mihăilescu găseşte dicționarul prea *enciclopedic*, autorul este prea *erudit* (pentru o asemenea sarcină), considerând că „interesul investigației şi al dialogului ideolo-

---

[6] S-au publicat 69 de cronici şi recenzii, în cele mai diverse publicații literare şi de cultură ale vremii. Au scris, printre alții: Al. Călinescu, Alexandru Dobrescu, Romul Munteanu, Nicolae Balotă, Mircea Martin, Zaharia Sângeorzan etc. În publicații străine au recenzat *Dicționarul*: Thomas Amherst Perry, Emmerich Reichrath, Galdi László, Maurice Nadeau, buni cunoscători ai culturii şi literaturii române.

[7] Mircea Martin, *Adrian Marino, Dicționar de idei literare I, A-G (Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973)*, în ***Cahiers roumains d'études littéraires***, nr. 1, 1973, p. 91.

[8] Duicu Serafim, *Dicționarul de idei literare - o lucrare monumentală*, în ***Steaua roşie***, nr. 80, 1973, p. 3.

[9] Florin Mihăilescu, *Adrian Marino: Dicționar de idei literare*, în ***Viața românească***, an. XXVI, nr. 7, 1973, p. 143.

[10] Ibid.

gic ar trebui deplasat către sistemul de gândire şi interpretare”[11], în sensul că acumularea de date riscă să oculteze interpretarea propriu-zisă. Florin Mihăilescu mai remarcă spiritul polemic al lui Marino, recunoscând în polemica *implicită sau explicită* a acestuia o atitudine față de ceea ce Marino reproşează criticii literare româneşti, şi anume, neoimpresionismul jurnalistic. Într-un cuvânt, Florin Mihăilescu „atacă” exact principiile de la care se revendică Adrian Marino şi pe care acesta le susține cu tărie: profesionalismul critic, erudiția şi anvergura teoretică. Critica lui Florin Mihăilescu mai relevă un anume dezechilibru între documentarea excesivă a *Dicționarului* şi intenția de sinteză a autorului, intenție care nu întotdeauna e dusă la bun sfârşit.

Un moment important în ceea ce priveşte felul în care a fost perceput şi receptat în epocă *Dicționarul de idei literare* îl reprezintă şi masa rotundă[12], organizată de revista *Tribuna* din Cluj. Interesant este faptul că alături de criticii literari, cum ar fi: Ion Vlad, Mircea Zaciu, Mircea Popa, Radu Mareş, Valentin Taşcu, Ion Marcoş, Constantin Cubleşan, Ion Lungu, Kantor Lajos, Aurel Sasu, Nicolae Prelipceanu, Vasile Igna, Marcel Runcanu sau Constantin Zărnescu au participat şi doi cunoscuți scriitori: D.R. Popescu şi Augustin Buzura. Parcurgând numărul din *Tribuna*, dedicat *Dicționarului*, se poate remarca faptul că, în ciuda diferențelor de opinii, discuțiile au fost extrem de interesante şi de incitante, ceea ce dovedeşte, în general, un interes major față de problemele criticii literare şi, în special, un interes aparte față de „noutatea” lucrării lui Marino.

Dacă Mircea Zaciu pune accentul pe „nervul polemic” al autorului, plasându-l pe Adrian Marino în linia marilor critici români a căror caracteristică o reprezintă spiritul critic şi polemic, Augustin Buzura admiră tocmai „afirmarea liberă a convingerilor, fără echivocuri, fără falsa şi găunoasa politețe a celor slabi ori nestăpîni pe argumente şi pe cuvinte, într-un limbaj extrem de viu, proaspăt, elegant”[13]. Pe de altă parte, alți critici, cum ar fi Mircea Popa, remarcă absența unor termeni din dicționar, criteriile de selecție ale termenilor reprezentând pentru autor o problematică la care s-a revenit mereu, fiind intens dezbătută în mediile critice.

---

[11] Ibid, p. 145

[12] *Masă rotundă: Adrian Marino, Dicționar de idei literare*, în ***Tribuna***, nr. 15, 1973, p. 7-9.

[13] Ibid., p. 7.

Pentru a răspunde multor întrebări sau observații, dar şi în vederea elaborării teoretice a modulului de funcționare a mecanismul *criticii de idei literare*, Adrian Marino a publicat, un an mai târziu, *Critica ideilor literare*, care reprezintă şi o „deconstruire" sistemică a metodei de analiză şi de interpretare a ideilor. Astfel, va declara Adrian Marino: „[...] cartea de față nu este numai teoria unei metode, ci şi produsul unei metode, al unei hermeneutici concrete, aplicate sistematic unui nou obiectiv: ideea literară, urmată de exegeza sa specifică: critica ideilor literare"[14]. Acest volum, urmând *Dicționarului*, reprezintă, admite Marino, „un mic discurs al metodei critice". În fond, conceperea *Dicționarului de idei literare* s-a realizat în paralel cu punerea la punct a metodei critice de analiză. Dacă obiectul specific al criticii ideilor literare îl constituie „ideea literară", atunci fiecare din cei 28 de termeni ai *Dicționarului* nu sunt altceva decât „idei literare", studiate din perspectiva „noii" critici. Prin *idee literară* Adrian Marino înțelege o „denumire convențională pentru totalitatea fondului sau conținutului teoretic al literaturii"[15]. Astfel, fiecare *idee literară*, concepută ca un termen de dicționar, a fost studiată şi analizată urmând aceeaşi metodă şi supunându-se aceleiaşi tip de investigare critică, fapt ce-l îndreptățeşte pe Adrian Marino, care constată funcționalitatea demersului, să reconstituie o „nouă" disciplină de cercetare.

Critica ideilor literare ca disciplină s-a născut, afirmă Marino cu convingere, dintr-o *hotărâtoare experiență personală*, din dorința şi din „necesitatea de a asuma, altfel, actul critic, de a dezvolta şi, în acelaşi timp, de a depăşi o serie de premise şi jaloane puse în *Introducere în critica literară*"[16]. Constatând, în sfera istoriei literare, dar şi a esteticii tradiționaliste, o *dezordine şi o dezorientare* terminologică, Marino încearcă, în spiritul „criticii noi", scientistă şi riguroasă, să redeschidă, dintr-o perspectivă modernă, dezbaterea clarificării conceptuale şi, printr-o disciplinare sistematică a definirii noțiunilor şi conceptelor, să confere şi domeniului literar un plus de consecvență şi rigoare metodologică. Critica ideilor literare îşi propune, afirmă Marino, să combată orice „fatalitatea semantică", chiar cu riscul asumat de a

[14] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj: Editura Dacia, 1974, p. 5-6.
[15] Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică": Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1973, p. 34.
[16] Ibid. p. 1.

deveni dogmatică sau didacticistă. Critica ideilor literare, consideră entuziastul ei adept, se situează „la confluența criticii, esteticii, istoriei literare și istoriei ideilor literare, într-un cadru general de istorie a ideilor”[17]. Această proximitate cu discipline care, fiecare în felul lor, analizează și interpretează opera literară, presupune din partea celui ce practică critica ideilor literare „o competență multiplă și bine organizată”. Astfel, criticul ideilor ar trebui să fie, consideră Marino, un „critic total”, în personalitatea căruia să se asocieze finețea *omului de gust*, viziunea unui *ideolog*, rafinamentul unui *estet* și competența unui *istoric*, fiind, concomitent, capabil „de lecturi clasice și moderne, fără pedanterie și fără superficialitate”.[18] Aceste competențe și exigențe ale criticului de idei literare pot fi sesizate cu ușurință în metoda de lucru a lui Adrian Marino. Când caracterizează criticul de idei literare, Marino are în vedere idealul de critic la care el însuși tinde. Autodisciplina severă și educația riguroasă l-au ajutat să se identifice cu idealul promovat și să continue pe drumul pe care singur și l-a croit.

În *Critica ideilor literare*, manualul său de metodă, Adrian Marino revine și insistă asupra înțelegerii *ideii literare*, ale cărei semnificații le dezvăluise numai parțial în *Dicționar*. Respingând „nominalismul”, Marino consideră că *ideile literare* nu sunt simple *nomina* („semne convenționale pentru realități artistice”), susținând că, înainte ca un anumit concept să se impună conștiinței, au existat fenomene și idei care l-au precedat și care, ulterior, atunci când conceptul (ideea literară) s-a fixat, a pătruns și în limbajul critic: „Nu conceptul instituie ideea literară, ci ideea literară se instituie în concept, care doar fixează, clarifică și potențează un moment dintr-un lung proces de maturație estetico-literară”.[19] Cu atât mai mult, susține Marino, acest lucru poate fi argumentat și prin aceea că se observă, „chiar și după apariția conceptului, cum conținutul continuă să se modifice”[20]. Exemplul prin care Marino argumentează această observație este conceptul de *realism*. Au existat, desigur, și înaintea curentului propriu-zis, manifestat la sfârșitul secolului al XIX-lea elemente de realism în literatură sau artă, tot așa cum și după încetarea acestui

[17] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj: Editura Dacia, 1974, p. 21.
[18] Ibid.
[19] *Pentru o „nouă critică”: Critica ideilor literare*, op. cit., p. 35.
[20] Ibid.

curent se va mai vorbi în literatură de noi tendințe ale unei estetici realiste aflate într-o continuă re-afirmare. O idee similară, demonstrată printr-o impresionabilă bibliografie, era susținută şi de Auerbach în celebrul său *Mimesis*.

Cum procedează Adrian Marino atunci când defineşte un termen sau concept literar, *ideea literară*, în speță? Ce este, în fond, o idee literară? *Ideea literară*, susține criticul, se prezintă ca „un *sistem* constituit dintr-un nucleu, sensul său central, programatic (*arhetipul* ideii), de maximă densitate şi potențialitate semantică, şi o grupare de sensuri convergente, derivate, asociate sau marginale, tot mai elastice şi inevitabil interferente cu alte idei apropiate sau asociate”.[21] Astfel, în scopul definirii cât mai precise a unui concept literar, Marino procedează la o *arheologie* a cunoaşterii acestuia, elaborând un fel de *biografie a ideii* (sintagmă care va reveni câțiva ani mai târziu în preocupările lui Marino) şi, încercând să epuizeze toate sensurile termenului, să ajungă la „sistemul” de semnificații al acestuia.

Deşi studiul *Pentru o „nouă critică”: critica ideilor literare*, publicat la începutul *Dicționarului de idei literare* prezintă foarte sistematic modul de funcționare a „noii” critici, adevăratul manual al criticii promovate de Marino l-a constituit totuşi *Critica ideilor literare*, apărută la un an de la publicarea *Dicționarului*.

Faptul că Adrian Marino a parcurs cu mare atenție toate cronicile dedicate *Dicționarului* sau că, cel puțin, a intuit anumite reproşuri care i se puteau aduce o dovedeşte şi consecvența cu care răspunde unor observații, dintre care cea mai des întâlnită era aceea de „erudism”: „În orice caz, istorismul excesiv, erudiția prea copleşitoare sînt străine esenței metodei noastre, cu afinități mai curînd „eleate”, „moderne” trecute prin filieră şi disciplină „clasică”. [22] Parcurgând lista bibliografică de la sfârşitul volumului se poate aprecia vastitatea muncii de documentare şi de cercetare intreprinsă de Adrian Marino, studiile străine dedicate fenomenelor studiate abundă, creând impresia (reală, de altfel), că nimic n-a fost lăsat pe dinafară sau la voia întâmplării. Dar, dincolo de erudismul inerent, cheia de boltă, declară Adrian Marino, o reprezintă „noțiunea de model, conceput în cele din

[21] Ibid.
[22] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, Ed. Dacia, 1974, p. 231.

urmă ca un loc geometric al esteticii, criticii şi istoriei ideilor literare, ca o sinteză completă, concret-dialectică."[23]

Că metoda de analiză concepută de Adrian Marino îmbină estetica, critica literară şi istoria ideii literare se poate cu uşurinţă sesiza şi din felul în care analizează fiecare idee literară integrată în *Dicţionar*, atunci când are în vedere evoluţia istorică a ideii, contextul în care se manifestă, precum şi dimensiunea estetică a acesteia. Deşi, la prima vedere, metoda de analiză a lui Marino pare oarecum rigidă şi reductivă, la o privire mai atentă, aceasta îşi dovedeşte pe deplin eficacitatea, epuizând, atunci când erudiţia istorică şi analiza critică sunt dublate şi de calitatea hermeneutică a interpretărilor, toate sensurile conceptului analizat. Unul dintre cele mai reuşite articole de dicţionar ni se pare a fi cel dedicat *avangardei*.

Pe de altă parte, volumul *Critica ideilor literare* va face trecerea necesară, înspre ceea ce Marino va urmări mai târziu, şi anume, ideea literară în devenirea ei, analizată din perspectiva hermeneuticii ideilor literare. Fără să se lase sedus de toate aceste descoperiri ale arheologiei conceptuale, în anii ce vor urma, Adrian Marino va încerca să depăşească limitele inerente criticii ideilor literare, avansând înspre o hermeneutică a ideilor literare, disciplină în cadrul căreia „ideea literară" va dobândi atribute în plus, lărgindu-şi sfera înspre „ideile unităţi" (*unit ideas*), concept preluat de la A. O. Lovejoy[24].

Cu *Biografia ideii de literatură*, lucrare în şase volume şi apărută pe parcursul mai multor ani, Marino urmărea să epuizeze problematica ideii de literatură în totalitatea sa. Parcurgând cuprinsul acestor volume, nu putem decât să dăm dreptate, autorului lor: din punctul de vedere al concepţiei, metodei, cât şi a informaţiei conţinute, *Biografia ideii de literatură* „şi-a epuizat" pe deplin subiectul.

Cu siguranţă, unul dintre motivele principale pentru care *Dicţionarul de idei literare* nu a mai fost definitivat a fost şi faptul că o parte dintre ideile care ar fi trebuit să intre în *Dicţionar* s-au topit în substanţa şi substraturile *Biografiei ideii de literatură*.

Florina Ilis

---

[23] Ibid., p. 231.

[24] *Biografia ideii de literatură, vol. I*, (ed. a II-a), Cluj: Editura Dacia, 2006, p. 7 (*Prefaţă* scrisă în 10 octombrie 1989, atunci când vedea lumina tiparului primul volum al *Biografiei*).

Bibliografie:

1. Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Cluj, Ed. Dacia, 1974.
2. Marino, Adrian, *Pentru o „nouă critică": Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, București: Editura Eminescu, 1973.
3. *Masă rotundă: Adrian Marino, Dicționar de idei literare*, în ***Tribuna***, nr. 15, 1973.
4. Martin, Mircea, *Adrian Marino, Dicționar de idei literare I, A-G (Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973)*, în ***Cahiers roumains d'études littéraires***, nr. 1, 1973.
5. Mihăilescu, Florin, *Adrian Marino: Dicționar de idei literare*, în ***Viața românească***, an. XXVI, nr. 7, 1973.
6. Serafim, Duicu, *Dicționarul de idei literare - o lucrare monumentală*, în ***Steaua roşie***, nr. 80, 1973.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Din păcate, din motive mai mult sau mai puțin obscure, celelalte două volume mult aşteptate ale *Dicționarului de idei literare* nu vor mai vedea lumina tiparului. Bogăția de fişe de lectură care există în Fondul Documentar Adrian Marino din cadrul Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga" din Cluj dovedeşte cu prisosință că autorul *Dicționarului* avea tot interesul ca această lucrare să aibă o finalitate concretă. În plus, o serie de articole din presa literară, mai ales cele publicate sub rubrica „Cronica ideii literare" din revista *Cronica*, dovedesc faptul că o parte din materialul documentar fusese fructificat de către Adrian Marino sub forma unor articole de dicționar care urmau să fie elaborate într-o formă finală şi introduse în volumele ulterioare. De asemenea, articolele publicate în *Iaşul literar*, sub tematica *Dintr-un dicționar de idei literare*, demonstrează intenția de continuare şi finalizare a dicționarului. Sunt analizate aici concepte ca *Lectură*, *Limbaj*, *Modern*, *Spirit critic*, termeni care urmau să fie reluați şi elaborați sub forma completă şi consacrată de „idei literare". Şi totuşi, Adrian Marino însuşi afirmă că, în ciuda caracterului publicistic de „cronică" de idei literare, aceste articole se susțin singure „prin însăşi modelarea şi arhitectura lor internă"[1], critica de idei de literare care le-a consacrat conferindu-le legitimitate în vederea integrării ulterioare în proiectatele volume ale *Dicționarului*.

Dar aceste mult aşteptate volume nu au mai apărut. În arhiva documentară Adrian Marino, conservată în Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga" din Cluj, se păstrează dosare care conțin bibliografii adnotate sau materiale pregătitoare pentru elaborarea „articolelor" de dicționar din volumele al doilea şi al treilea, semn că Adrian Marino avusese în vedere încă de la început o „listă" completă, de la A la Z, a ideilor literare.

Acest volum, dorindu-se o continuare a *Dicționarului de idei literare*, adună toate articolele publicate sub forma unor „cronici de

[1] Adrian Marino, *Pentru o „nouă critică": Critica ideilor literare*, în *Dicționarul de idei literare*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1973, p. 79.

idei literare" în presa vremii (***Cronica***, ***Iaşul literar***, ***Ramuri*** etc.), grupându-le într-o inerentă ordine alfabetică. Dacă ideea de *Modern* a fost pe larg dezbătută[2], putând fi introdusă fără nici o ezitare în cadrul acestui dicționar, cu siguranță că, asupra unora din aceste idei, supuse, în coloanele unei publicații periodice, principiului publicistic al „scurtimii", Adrian Marino şi-ar fi dorit să mai revină. Le publicăm totuşi în volumul de față pentru a oferi o perspectivă cât mai largă asupra demersului critic urmărit de către Adrian Marino.

O bază de date bibliografică (în format digital) cuprinzând toate datele şi trimiterile bibliografice ale ideilor literare pe care Marino le avea în vedere pentru continuarea *Dicționarului* însoțeşte volumul de față. Conținutul bibliografic al bazei de date este deosebit de important şi relevant pentru o viziune completă asupra nivelului bibliografiei din domeniul istoriei literare, al criticii şi al esteticii, de la vremea respectivă. Consultând această bază, se poate constata, dacă mai este cazul, rigoarea, disciplina documentară, precum şi exigența actualității în privința bibliografiei consultate, principii de la care Adrian Marino nu a abdicat niciodată în ceea ce priveşte imensul efort de cercetare pe care l-a practicat de-a lungul vieții, cu profesionalism şi dăruire.

Editorii

[2] Publicată în volum: *Modern, modernism, modernitate* (1970)

Dintr-un dicționar de idei literare

Pentru un *Dicționar de idei literare*

Printre diferitele tipuri de dicționare literare (biografice, istorico-literare etc.) toate incluse (în sfîrşit) în planurile editurilor noastre ***Dicționarul de idei literare*** ar trebui să ocupe o poziție-cheie, pentru bune şi binecuvîntate motive. Se întâmplă uneori să mai apară cîte o voce trezită din somn, dezorientată, izolată, care să se întrebe: *Cui prodest?* Cui folosesc astfel de inițiative? Nu este cazul a sparge uşi deschise şi a relua de la capăt o argumentare evidentă, unanim admisă. Totuşi, expresia de ***Dicționar de idei literare*** poate pe alocuri să intrige, să deruteze. Ea se cere deci lămurită, definită cu toată exigența impusă de complexitatea noțiunii şi de nivelul actual de dezvoltare a studiilor estetico-literare de pretutindeni.

Formula cea mai apropiată de o astfel de lucrare este, evident, *Vocabularul de termeni literari**,*** preocupare internațională la ordinea zilei, de vreme ce şi UNESCO a instituit o comisiune însărcinată cu elaborarea unui astfel de „dicționar". Lucrările sînt în curs, unele proiecte de articole, precum acela despre *Literatură**,*** realizat de Robert Escarpit, au şi fost publicate în *Actes du III-è Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée* (Mouton, 1962). Se fac anchete preliminare, se prezintă rapoarte, se elaborează o întreagă metodologie a studiului termenilor literari (Edward D. Seeber, *On defining terms*, în *Comparative Literature*, Southern Illinois University Press, 1961, p. 38-56). La o conferință de literatură comparată, organizată în octombrie 1962, de Academia de ştiințe din Budapesta, Tudor Vianu a făcut o comunicare despre *Formarea şi transformarea termenilor de istorie literară*. Ideea, cum s-ar spune, pluteşte în aer şi ea este impusă de necesitatea clarificării şi sistematizării noțiunilor de bază, în vederea stabilirii unui vocabular ştiințific comun, pe scară mondială. Nu spunea şi Confucius, încă de acum două mii de ani, că prima îndatorire a filozofului este să aşeze înțelesul cuvintelor? Preocupările semantice contemporane joacă şi ele un rol însemnat în generalizarea tendințelor de precizie estetico-literară.

Acesta ar fi primul stadiu, absolut necesar, nu însă şi suficient, al problemei. Definițiile literare au o etimologie, o istorie, o

semantică, o mare bogăție de nuanțe, care nu pot fi niciodată cuprinse într-o simplă definiție de tip enciclopedic. Dicționarele filozofice sînt prin definiție analitice, critice, sistematice, şi, în mod evident, ***Dicționarul de idei literare***, care se suprapune în bună parte peste un „vocabular" de genul André Lalande, să zicem, nu poate face excepție. El presupune neapărat un mic istoric al ideii, anume disociații esențiale, confruntarea atentă a diferitelor definiții propuse, succinte referate de ansamblu, în sfîrşit, un întreg examen critic, care să ducă la o concluzie. Căci, un astfel de ***Dicționar*** nu poate urmări în fundamentul său scopuri predominant informative, documentare, materiale (acest aspect este implicat, dar subsidiar), ci în primul rînd definiții şi precizări argumentate de noțiuni, explorate metodic în vederea elucidării şi enunțării unor principii. Evident, în acest caz, articolul se transformă într-un adevărat mic studiu, condus cu strictețe, cu acribie filologică şi ideologică. El presupune o anume erudiție, o formație de specialist, care nu este chiar la îndemîna oricui.

Şi în acest înțeles, extensiv, oarecum „savant", ***Dicționarul literar*** întruneşte mari adeziuni. El a devenit un act de disciplină intelectuală absolut obligatorie în cîmpul esteticii literare contemporane, dovadă între altele că *Revue d'esthétique* a inițiat destul de recent publicarea tocmai a unui astfel de dicționar, început cu litera A: *auteur, autodidacte,* etc. Tot mai des consultat la noi este şi *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961) de Henri Morier, lucrare de precizie, de înaltă specialitate, net superioară după opinia noastră cunoscutului *Dictionnaire universel des lettres* (Laffont-Bompiani), realizat pe o formulă mixtă: termeni, dar şi date de istorie literară (biografii, analize de opere etc). Este meritul lui Tudor Vianu de a-şi fi dat seama, cel dinții dintre români, de valoarea unei astfel de inițiative, fără de care nu se poate concepe existența unei culturi literare bine organizate. El a publicat în revista *Simetria*, înainte de 1940, un dicționar estetic chiar de acest tip, în cadrul căruia a dat o serie de articole sporadice. Lucrarea, din păcate, nu a fost încheiată. După cum, cel puțin deocamdată, doar la stadiul de propunere şi schiță a rămas şi sugestia cam vagă a lui Savin Bratu, Gh. Ciompec şi Margareta Iordan, *Pentru un dicționar al esteticii noastre literare* (*Analele Univ. Buc. Seria Ştiințe sociale. Filologie,* X, 23, 1961). Recent, ideea este reluată de Vladimir Streinu, cu noi argumente, în *Dicționarul criticii literare* (*Luceafărul*, 26 febr. 1966). O emisiune la radio, n-am şti dacă

întreruptă sau nu, *Amfiteatru literar* urmărea, pentru un auditor şcolar şi la nivelul său, cam aceleaşi obiective.

De ce amintim toate acestea? Mai întîi pentru a demonstra (se pare că uneori este încă nevoie) caracterul absolut universal şi actual al unor astfel de preocupări. În al doilea rînd, pentru a arăta că ideea are şi la noi o mică tradiţie, care se cere neapărat consolidată şi dezvoltată. În sfîrşit, în ce ne priveşte, pentru a încerca discuţia, de pe aceste baze, a unei noi formule de ***Dicţionar literar***, cît mai adecvate necesităţilor reale ale ideologiei noastre literare, în perspectiva aprofundărilor şi aplicărilor sale imediate şi mai ales viitoare.

Dar, mai întîi, este bine să facem cunoştinţă cu persoana autorului. De obicei, dicţionarele literare sînt concepute în colaborare. Aşa procedează UNESCO, aşa procedează cea mai mare parte dintre editurile străine şi ale noastre. Se pleacă deci de la premisa că o astfel de operă ar depăşi puterile unui singur specialist, de unde constituirea febrilă de comisiuni, colective, grupuri de lucru etc. E bine, chiar foarte bine şi, într-un sens, inevitabil, absolut necesar. Totuşi – semnificativ! - numeroase sînt şi dicţionarele elaborate de un singur autor, indiciu evident că acest fapt este perfect posibil. Nu putem preciza acum proporţia exactă între cele două categorii, dar de la vechiul *Dizionario estetico* a lui N. Tomaseo, din 1840, nu puţine sînt realizările strict individuale: H. Morier, R. Caillois, W. Keyser, Joseph T. Shipley (am numărat numai în domeniul anglo-saxon şapte dicţionare de acest gen şi nu pretindem deloc a fi complet informaţi).

Ce avantaje prezintă, alături de marile comitete şi comiţii, colectivul cu un singur membru? Unitatea de concepţie, tehnică de lucru, stil şi redactare, în primul rînd. Se elimină nepotrivirile, stridenţele, lipiturile. Munca suplimentară de „coordonare" devine inutilă. De altfel, coordonarea unui astfel de dicţionar nu poate fi exterioară, ci latentă, imanentă, implicită. Ea nu decurge decît din coeziunea sa organică, structurală. Căci un astfel de dicţionar ar trebui să reprezinte, mai presus de orice, o operă de creaţie ştiinţifică şi deci de personalitate. El va purta o semnătură şi o responsabilitate, va fi expresia unei viziuni literare, evident obiectiv întemeiate, dar capabilă a oferi, pe cît posibil, la fiecare articol, conceput ca o sinteză succintă, formulări, observaţii, completări şi nuanţe personale. Repetăm: un adevărat ***Dicţionar de idei literare*** nu este şi nu poate fi o enciclopedie. El coexistă alături de ea, ca un partener cu drepturi egale. Trebuie neapă-

rat încercată şi la noi experienţa, sau măcar „aventura” unui astfel de dicţionar unitar, scris de o singură persoană, ilustraţie vie a unei concepţii literare” articulate, care nu numai să se „consulte”, dar şi să se „citească”, pentru programul său de lucru şi coeficientul său de originalitate.

Înţelegem acum şi mai bine de ce acest dicţionar nu este şi nu poate fi numai de termeni propriu-zişi, ci în primul rînd de *idei literare*. Autorul va fi chemat, atunci cînd discută, de pildă, despre *avangardă*, *realism*, sau *structură*, să propună cu fermitate şi soluţiile sale, scoase de fiecare dată dintr-o analiză strînsă şi a respectivelor concepte. Dezbaterea se va desfăşura deci pe mai multe planuri: istoric, fenomenologic, semantic, critic. Dar de fiecare dată, întreaga lucrare de asociaţie şi disociaţie, de analiză şi sinteză, de adeziune şi respingere critică, va fi întreprinsă cu scopul de a da o rezultantă, de a scoate o concluzie, de a fixa o poziţie personală, sau măcar o opţiune. În acest mod, clarificîndu-şi propriile idei, autorul contribuie la clarificarea ideilor cititorului; semantica de uz personal tinde să se transforme într-o semantică estetică de uz colectiv; ordonarea propriilor idei va introduce un criteriu de claritate şi stabilitate într-un domeniu din cele mai aproximative, adesea confuze, supuse controverselor. Ne place acest titlu din Paul Zarifopol: *Mici încercări de precizie literară*. ***Dicţionarul*** va trebui, în substanţă, să şi-1 însuşească.

Multe neînţelegeri, false probleme, polemici literare etc, izbucnesc şi din faptul că interlocutorii dau înţelesuri foarte diferite noţiunilor aduse în discuţie. Cît de utilă devine atunci consultarea unui astfel de dicţionar, stabilirea şi acceptarea unui „cod” comun! Improvizaţia s-ar retrage ruşinată, diletantismul şi-ar modera din aroganţă, lipsa de pregătire ar bate vrînd-nevrînd în retragere! Nu s-ar mai vedea ridicări nedumerite din umeri, cînd s-ar enunţa propoziţii absolut evidente, curente, clasice, de mult acceptale în sferele specialiştilor! Confuziile, echivocurile, ambiguităţile s-ar risipi, în total sau în parte: cultul incompetenţei ar avea tot mai puţini adepţi! Avem nevoie de idei clare şi distincte, în măsura în care obiectul literar poate fi descris şi definit cu rigoare. Cu mari îndoieli filozofice, cu scepticii greci într-o mînă şi cu emblema inerţiei în alta, nu se fac astfel de dicţionare şi în definitiv, nici o lucrare de utilitate imediată, instrumentală, practică. Ea nu va ieşi dintr-o dată nici desăvîrşită, nici completă. Dar binefacerile sale întrec şi vor întrece, oricînd şi oriunde, orice eventuale erori de detaliu, nepotriviri sau lacune.

Trebuie lămurită, desigur, şi problema dimensiunilor şi, mai ales, a tehnicii de lucru. După sondaje prealabile, ***Dicţionarul de idei literare***, ca proiect ideal, ar urma să cuprindă neapărat un minimum de aproximativ 50 noţiuni esenţiale, de primă importanţă. Aceasta măcar pentru un prim început. Croirea de planuri vaste, teribile, haşdeiene, se dovedeşte pînă la urmă nerealizabilă, utopică. Pe de altă parte, scoborîrea sub o limită minimă de articole obligatorii preface ***Dicţionarul*** într-o suită de mici eseuri, independente. Într-o măsură, ***Dicţionarul*** - dat fiind caracterul său nedidactic, neinformativ - va avea şi un astfel de aspect. Dar întrucît toate noţiunile de bază vor fi prezente, caracterul său sistematic se va păstra. Dimensiunile rezonabile uşurează şi posibilitatea realizării în timp, în orice caz sub un lustru, ritm din cele mai confortabile.

Să spunem acum ceva şi despre metodă. Din capul locului se exclude ca infamantă ideea de compilaţie, de adunare întîmplătoare de materiale eterogene, de însăilare jurnalistică. Am arătat că ***Dicţionarul de idei literare*** propune, măcar în principiu, un număr de idei personale. Acest obiectiv impune o tehnică adecvată: inventarierea şi delimitarea sensurilor existente, precizarea etapelor istorice prin care a trecut fiecare nuanţă importantă, stabilirea gradului de valabilitate al accepţiilor existente, dacă este cazul sau nu a propune în cele din urmă o definiţie nouă şi din ce motive.

Ne exprimăm, firește, foarte fugitiv şi schematic. De fapt, fiecare articol va urmări un plan propriu, de unde şi introducerea unei note de varietate. ***Dicţionarul*** nu va trebui să fie nici pedant, nici arid, totuşi fără nici o concesie spiritului de improvizare şi de „foarfecă". Totul se cere a fi argumentat, ilustrat, documentat precis, sprijinit pe bune citate. Căci aşa cum un dicţionar lingvistic fără exemple este cu neputinţă, lipsit de orice sens, tot astfel ***Dicţionarul de idei literare*** va trebui să reproducă, prin citate atent alese, ideile literare tipice, reprezentative, exprimate în cuprinsul fiecărei sfere. De unde o anume erudiţie şi, bineînţeles, folosirea unor fişe. „Cum, cu fişe" ? Răspundem cu sînge rece: „Da! Cu fişe, numai cu fişe". Dicţionarul exclude frunzăreala, prezentată uneori ca „eseistă". Dar cu o precizare esenţială: citatele (de redus la minim) au un rol strict ilustrativ şi documentar, precum în orice altă lucrare ştiinţifică. Ele nu constituie un scop în sine, ci numai un mijloc, o metodă de a demonstra, pe viu, istoria, diversitatea şi calitatea unor idei literare, investigate sistematic. Aşezat

la confluența criticii şi esteticii literare, pe un fundal solid de istorie a ideilor estetice şi de istorie literară şi comparată, ***Dicționarul*** presupune maturitate şi competență științifică bine verificate.

Este cazul a acorda cea mai mare însemnătate şi faptului că un astfel de ***Dicționar*** urmează să apară în cuprinsul culturii noastre. Scris de români pentru românii epocii actuale, ***Dicționarul*** va da o deosebită atenție valorificării materialului românesc. Deci, ori de cîte ori au apărut în critica, estetica şi istoria noastră literară nuanțe noi, fine, formulări fericite, idei mai mult sau mai puțin originale, ele se cer neapărat reproduse şi discutate. Interesează, de pildă, a stabili şi menționa cînd se ivesc la noi noțiunile estetice de bază; ce transformări suferă în contextul literar românesc anume concepte; care este gradul de sincronicitate, de integrare, de diferențiere față de evoluția europeană a ideii etc. Cu alte cuvinte, tradiția noastră literară trebuie pusă integral şi metodic la contribuție, fără tendința de a găsi precursori peste tot şi cu orice preț, dar şi cu ferma conştiință, strict documentată, că o astfel de tradiție există. Acest prim ***Dicționar de idei literare româneşti*** va veni deci să se aşeze în prelungirea unui fir propriu de gîndire, pentru a continua - şi de ce nu ? - a o duce, fie şi pe mici fragmente, măcar în intenție, cu un pas mai departe.

Adrian Marino, în *Contemporanul*, nr. 32, 11 august, 1967, p. 1, 8.

Critica şi filozofia

În ultimă analiză, conținutul istoric şi estetic al criticii literare decurge în mod necesar dintr-o „filozofie", o concepție despre lume şi viață, fie declarată, sistematizată, sau numai infuză şi fragmentară. Dar totdeauna reală, inevitabilă, încît a recomanda cu stăruință criticii literare să-şi însuşească neapărat o „filozofie" şi tot ce derivă din ea (concepte, criterii, metodă) înseamnă a teoretiza (uneori cu oarecare ostentație) realități evidente, de mult admise. Şi aceasta nu numai în critica europeană de bună calitate, dar şi în cea românească, din care cauză unele discuții recente în jurul „formației filozofice" a criticului literar, oricît de bine intenționate ar fi fost, n-au avut cum aduce elemente propriu-zis inedite. Asupra acestei necesități nu mai încape nici un fel de îndoială. Esențial este a formula toate raporturile de drept şi de fapt între critica literară şi „Filozofie" (respectiv „ideologie") în spiritul şi litera adevărului, fără sacrificarea nuanțelor şi a datelor experienței literare obiective.

Mulți (nu numai la noi) aşează întreaga discuție în perspectiva „noii critici", care, sub influența filozofilor şi progreselor ştiințifice moderne (existențialism, psihanaliză, structuralism, antropologie etc), se reclamă, de la o ideologie sau alta, în netă opoziție cu vechea critică universitară, pretins obiectivă, refractară opțiunilor filozofice limpezi. Roland Barthes, în diferite locuri, şi cu maximă claritate în *La critique ni-ni* (*Mythologies*, 1957), Serge Doubrovsky, în *Pourquoi la „nouvelle critique"* (1967) militează, între alții, tocmai în acest sens, al integrării criticii literare într-un „sistem" ideologic al aderării explicite la o concepție despre om şi univers, fără de care într-adevăr „nu poți judeca literatura". Nu există critică inocentă, sterilizată de „idei prealabile". Refuzul însuşi al aprioriSmului filozofic defineşte o anume poziție teoretică. „Orice critică veritabilă constituie în felul său o viziune despre lume încarnată într-o operă, necesar a fi interogată ca atare". Critica nu se salvează decît prin transpunerea şi aplicarea, fie şi aproximativă, a unei „filozofii". Idei întemeiate, nimic de zis. Sînt însă şi foarte „noi" ? Avem motive să ne îndoim.

De fapt, într-o formă latentă, nediscursivă, filozofia pătrunde critica literară încă de la începuturile sale. Boileau, ca şi toţi ceilalţi doctrinari ai clasicismului francez, au absorbit raţionalismul epocii prin toţi porii. În romantismul german, osmoza „critică - estetică – idealism" de diferite nuanţe nu poate fi tăgăduită. Privită din acest unghi, s-a şi afirmat nu fără ironie (S. E. Heyman, *The armed vision*, 1955) că „noua critică" începe de fapt cu... Platon, Aristotel şi Vico, genealogie impunătoare, desigur, dar destul de „tradiţională". Conştiinţa „filozofică" a criticii literare, firește, este de dată mai recentă. Însă atît de bine conturată, cel puţin de un secol încoace, încît redescoperirea „filozofică" actuală n-are cum modifica punctul de vedere al iniţiaţilor în materie. Meritul său rămîne, deocamdată, exclusiv acela al reactualizării oportune, necesare. În substanţă, lucrurile sînt destul de limpezi şi, mai ales, peste tot verificate.

Să trecem, în critica franceză, peste „ideologii" de profesie, precum Cabanis şi alţii. Baudelaire, în *A quoi bon la critique* (Salon de 1846, *Curiosités esthétiques*) recunoaşte deschis: „Critica atinge în fiecare clipă metafizica", declaraţie gravă, plină de urmări. Mai aproape de noi, cine nu ştie că Thibaudet s-a revendicat deschis de la bergsonism, curent filozofic studiat pe larg? Discipolul său Ramon Fernandez face profesiune de credinţă în acelaşi sens (*De la critique philosophiques*, Messages (1926). În domeniul anglo-saxon, opinii identice formulează H. James („Marea critică... atinge mai mult sau mai puţin filozofia pură"), T. S. Eliot (*The frontiers of criticism*, *On Poetry and Poets*, 1957) şi, firește, popularul şi popularizatorul René Wellek". „Critica înseamnă discriminare, judecată şi ca atare aplică şi implică criterii, concepte şi deci o teorie estetică şi în cele din urmă o filozofie, o concepţie despre lume" (*Concepts of criticism*, 1964). Redusă la o simpla enunţare, ideea întruneşte toate caracterele truismului.

Dintre teoreticienii care aduc serioase contribuţii în acest domeniu Croce trebuie reamintit în primul rînd. Articolul din 1918, *Critica letteraria come filosolia* (*Nuovi saggi di estetica*, 1926) dezleagă problema, vom vedea, în miezul său. Ea fusese atinsă în *Breviario di estetica* (1912) şi în alte locuri. Poziţia sa se rezumă într-o propoziţie: „Mi se pare indispensabil pentru un adevărat progres al criticii şi istoriografiei artistice, uniunea cunoaşterii practi-

ce a artei şi a culturii generale şi filozofice. Critica şi istoria literară au făcut cele mai mari progrese cînd literaţii erau în acelaşi timp critici şi filozofi...” (*La critica*, XIX, 1921, p. 190). Nimic mai firesc ca la Francesco Flora, discipolul său, să regăsim aceeaşi opinie. Dar iată că ea se întîlneşte şi la un „adversar”, în speţă Adriano Tilgher: „Critica este judecată. Judecata înseamnă încadrare în istorie, situarea în mişcarea generală a spiritului. Orice critică presupune, explicită sau implicită (acum ne dăm seama că am reluat, printr-o falsă memorie, înseşi cuvintele criticului italian, n.n.) o viziune generală despre lume şi despre viaţă, o concepţie sintetică a istoriei umanităţii” (*Studii sul teatro contemporaneo*, 1928). Aceste dovezi trebuiau produse pentru a ne „introduce”, efectiv, în materie.

Ca şi în cazul întemeierii estetice printr-un concept organizat despre artă, critica românească trebuia să-şi recunoască, într-o fază de maturizare, şi o poziţie mai mult sau mai puţin „filozofică”. Atunci cînd Gherea, în *Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice* (1890), susţine că „e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleaşi convingeri şi simţăminte să le aibă şi poeţii”, noţiunea de „convingere” traduce tocmai conţinutul ideologic al judecăţii critice, generator de principii şi criterii de apreciere. Ibrăileanu are şi el un „ideal” superestetic, de ordin social şi moral. Numai că „eu n-am preţuit niciodată valoarea estetică a unui scriitor în măsura conformităţii dintre idealul lui şi al meu” (*Răspuns d-lui Zarifopol* în *Viaţa Românească*, 1922). Acest „ideal” rămîne însă orientarea de bază a criticului şi toată dificultatea va fi aceea de a-1 concilia, într-un fel oarecare, cu exigentele analizei estetice. De obicei, în această etapă, necesitatea unei „filozofii” constituie o formă de polemică şi chiar de negare a criticii impresioniste, dispreţuită a nu avea nici cel mai elementar fundament teoretic. Dar iată că impresioniştii înşişi nu erau, chiar toţi, de aceeaşi părere. Ba, J. Lemaître afirmă chiar că: „Un critic pune cu necesitate în scrierile sale temperamentul şi concepţia, sa de viaţă (s.n.), deoarece el descrie cu spiritul său celelalte spirite” (*Les Contemporains*, III). Să ne mai mirăm atunci că E. Lovinescu, denunţat de mulţi ca lipsit de coloană vertebrală filozofică, va regreta, el însuşi, „lipsa sistematică de idei generale”, tipică primei sale activităţi critice (*Memorii*, I)?

Firește, aceste poziţii nu pot fi supralicitate. La drept vorbind, ele rămîn destul de fragmentare, nesistematizate, neadînci-

te. Dar adevărul, în esență, a fost intuit şi G. Călinescu în *Principii de estetică* (1938) îi dă o expresie categorică, deşi incidentală: „Un critic fără cultură filozofică, fără *Weltanschaung* e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii şi tot deodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof?" De altfel, lui Lucian Blaga însuşi îi revine meritul de a fi apăsat cu putere, mai mult decît oricine altul, în *Critica literară şi filozofică* (*Saeculum*, 1943) asupra ideii că „orice s-ar spune, la spatele oricărui critic literar de o însemnătate oarecare a stat totdeauna o filozofie". Demonstrația istorică, de la Boileau la Gundolf, este cea tradițională, evidentă pentru oricine este introdus în istoria criticii. Dar acest articol constituie, fără îndoială, o dată, chiar dacă punctul său de plecare este *pro domo*, apărarea monografiei pe care Pompiliu Constantinescu i-a consacrat-o în spiritul însuşi al filozofiei blagiene. Conştient sau nu, poziția lui Blaga, animă şi azi, din interior, toate luările de atitudine în favoarea unei „serioase fundamentări filozofice a criticii literare". Numai ca o contradicție şi deci opoziție reală nu poate exista decît față de anume aspecte „impresioniste", cu totul exterioare şi superficiale, de esență pur jurnalistică, refuzate într-adevăr oricăror idei. În rest, acordul de principiu este unanim. Şi cum ar putea fi altfel într-o critică literară care recunoaşte în marxism, fundamentul său filozofic unitar, de necontestat?

Dacă semnificațiile unei opere literare pot fi nesfîrşite, aceasta se datoreşte în bună parte faptului că îndărătul fiecărei semnificații posibile se profilează un criteriu, a cărui proveniență directă sau derivată este în orice împrejurare un principiu filozofic. Existența unei table de valori generatoare de criterii şi puncte de vedere consecvente, aplicabile în interiorul unei filozofii unitare, existența unor numeroase filozofii unitare, chiar dacă de valoare foarte inegală, explică întreaga bogăție de idei şi unghiuri teoretice de percepție, peste tot verificată în istoria criticii literare. Enumerarea lor este practic imposibilă. Tot ce se poate încerca ține exclusiv de clasificarea elementară, pe mari grupe de semnificații. Experiența „filozofică" a criticii literare se dovedeşte atît de variată şi de multilaterală, încît diversitatea sa echivalează cu un adevărat catalog de stele.

Dacă filozofiile posibile se împart în materialiste şi idealiste, dialectice şi metafizice, moniste şi pluraliste, heraclitiene şi

eleate, critica literară subsecventă va urma, în mare, aceleaşi direcţii, cu foarte numeroase subdiviziuni interioare. Categoriile şi datele antropologiei şi caracterologiei dau şi ele repere importante. Tipologia lui Nietzsche, („dionisiac" - „apolinic") întemeiată pe observaţii predominant literare, a făcut, tocmai din această cauză, mare carieră în critică. La rîndul său, lista valorilor prefigurează într-un mod şi mai vizibil, lista „şcolilor" critice. Avem critici de formaţie politică, economică, sociologică, morală, religioasă şi chiar vitalistă, în succesiunea lui J. M. Guyau. De pe altă poziţie, criticii marxişti interpretează şi aplică într-un mod ştiinţific, nedogmatic, nuanţat, creator, datele obiective ale politicii, economiei şi sociologiei. Criticii moralişti şi moralizanţi introduc în discuţie concepte ca „umanitate", „demnitate", „onoare", „noblețea omului". O combinaţie a punctului de vedere etic şi religios, frecventă mai ales în critica anglo-saxonă caracterizează figuri ca T. S. Eliot şi H. Massis, pătrunşi de dogme catolice. Principiile ştiinţifice, nu mai vorbim, circulă în critică, într-o formă sau alta, încă de la Sainte-Beuve, care-şi încheia articolul din *Causeries du lundi*, (XIII) despre Flaubert: „Anatomişti şi fiziologi, vă întîlnesc pretutindeni". Poate fi gîndit Brunetière în afara conceptului de evoluţie? Tot ce este mai interesant în critica lui H. Sanielevici (în afară de pamflet), ţine de excursiile sale antropologico-rasiale. Preocupări în aceeaşi direcţie va avea şi Mircea Eliade.

A insista mai mult asupra acestor realităţi ar însemna să demonstrăm evidenţe crase. Este totuşi necesar să nu ignorăm unele aspecte esenţiale. Mai întîi, din faptul că regimul criteriilor se dovedeşte foarte variat, n-ar trebui să se tragă concluzia că între criterii nu există nici un fel de proporţie şi ierarhie. Dimpotrivă, acestea există. Criteriul esenţial, predominant, integrator, fireşte, nu poate fi decît cel estetic, întrucît obiectul criticii literare este, în esenţă, arta literară. De altfel adoptarea acestui principiu constituie în critică şi atitudinea cea mai „filozofică" posibilă. Fără îndoială, criteriile pot colabora şi consolida criteriul estetic. A-l combate, a i se opune, în critica literară (apăsăm mereu asupra acestei sfere) constituie însă un non-sens, o confuzie gravă de planuri, cît se poate de nefilozofică. Mulţi fac şi o altă eroare: întreţin prejudecata că ar exista criterii pure, unilaterale, neasociate, cînd, în realitate, ceea ce defineşte marea critică este, dimpotrivă, colaborarea criteriilor,

conjugarea lor. La Sainte-Beuve, amestecul punctelor de vedere istorice, etice şi politice se dovedeşte frecvent. Numai că interferenţă şi combinare, în vederea reliefării unei personalităţi artistice, în funcţie de toate coordonatele sale, este una, şi mozaicul ideologic este alta. Critica literară nu este *pot-pourri* filozofic, nici jurnal de lecturi metafizice.

Trecînd peste alternativa, deloc neglijabilă, criterii date, impuse - criterii liber alese, consimţite de critic, trebuie reţinută şi o altă situaţie: idealul filozofic al criticii literare este declarat sau implicit, programatic sau infuz? O împrejurare ca aceasta, surprinsă cu acuitate încă de Heliade Rădulescu (*Critica*, în *Curierul românesc*, nr. 4, 1848), ce consecinţe poate avea? „Dacă critica va să zică judecarea răului, nedreptului, neadevărului, urîtului... în sine fireşte că se cuprinde şi arătarea binelui, dreptului, adevăratului, frumosului”? Altfel spus, definiţia acestor valori, chiar dacă limpede, urmează să rămînă latentă, integrată, ceea ce reprezintă cea mai dreaptă soluţie. Expunerea prealabilă de principii dă criticii literare un aer pedant, ostentativ teoretic, o supărătoare ţinută dogmatică. Dacă *Weltanschauung*-ul constituie o realitate, acţiunea sa nu poate fi decît „abisală”, „arhetipică”. Atît şi nimic mai mult. Specificul naţional oferă cea mai bună ilustraţie: fie că o doreşte sau nu, criticul român vine în literatură numai cu sensibilitatea şi categoriile specific româneşti, a căror intervenţie nu poate fi decît inevitabilă, implicită, spontană. „Fii specific”, iată o vorbă fără sens. Întrucît eşti român, nu poţi fi decît specific!

La toate aceste consideraţii teoretice se adaugă puternice şi hotărîtoare raţiuni de ordin practic. Necesitatea criteriilor, principiilor, conceptelor este impusă de însăşi desfăşurarea şi aplicarea la obiect a criticii literare. Substratul său filozofic, departe de a constitui o fantezie speculativă, răspunde celor mai directe exigenţe tehnice, înlocuind divagaţia, atît de frecventă în acest domeniu, cu analiza strînsă, sistematică, obţinem un număr de concluzii precise:

1. Actul judecăţii este filozofic prin el insuşi. Predicatul său este conceptul. Or esenţa criticii literare este judecata, iar judecata presupune criterii de judecată, respectiv concepte, care, la rîndul lor, nu pot fi gîndite decît în relaţii cu alte concepte, relaţii, constituite în cele din urmă în „sisteme” şi „filozofii”. Acesta este şi miezul argumentării lui B. Croce, din *La critica letteraria come*

filosofia (1918) şi alte texte, de întregit cu observaţia, care de asemenea îi aparţine, că existenţa acestui element logic este necesară, nu însă şi suficientă. Criteriul teoretic urmează să fuzioneze cu „impresia", într-o sinteză indisolubilă. Ceea ce impune criticii „dubla exigenţă a exactităţii conceptuale şi a sensibilităţii delicate". De unde şi clasificarea criticilor după predominarea unui tip sau altul, întrunite în dezideratul (utopic) al perfectului echilibru.

2. De esenţă filozofică este şi spiritul critic şi de discriminare specific criticii literare. Disocierea valorilor şi în special a artei de non-artă, distingerea esteticului de celelalte forme ale spiritului şi activităţii umane, constituie însăşi condiţia de existenţă a criticii. Fără o deplină claritate a conceptului de artă, judecata estetică nu poate fi decît imprecisă şi aproximativă. Confuzia de planuri, inconsecvenţa criteriilor, promiscuitatea şi haosul punctelor de vedere constituie unul din semnele cele mai sigure de opacitate filozofică în critica literară.

3. Fără criterii limpezi, bine întemeiate, solide, nu există selecţie legitimă de valori, operaţie de factură nu mai puţin „filozofică". În definitiv, ce face altceva filozoful decît distinge adevărul de eroare, cu ierarhizarea în subordine (şi oarecum în partidă dublă) a tuturor observaţiilor pozitive şi negative derivate? În ultimă analiză, selecţia este produsul confruntării unor concepţii despre existenţă, ceea ce reduce critica literară, încă odată, la opţiuni filozofice fundamentale. Opera care contrazice în mod esenţial convingerile noastre teoretice va fi în mod fatal respinsă, situaţie întrutotul firească. Poate filozoful materialist să-şi dea adeziunea la sistemele idealiste? Atunci de ce criticul literar, aderent la una sau alta dintre filozofiile în competiţie, ar fi mai condamnabil atunci cînd procedează analog, în deplină consecvenţă cu sine? Adevăratul critic nu poate fi decît principial.

4. Importantă este şi perfecţionarea judecăţii, mai sigură de sine, mai pătrunzătoare şi clarvăzătoare, în prelungirea perspectivei filozofice. Gustul (Blaga însuşi recunoaşte acest lucru) capătă ,,autoritate şi profunzime". Ridicat la o mare altitudine, raza sa vizuală creşte considerabil. Intervine şi o necesară stabilitate superioară a reacţiunilor, în interiorul unui perimetru ideologic bine delimitat, favorabil cristalizărilor. Examenul critic primeşte o direcţie, o finalizare convergentă. Intuiţia luminată de concept devine mai fină, mai acută în toate revelaţiile sale.

5. Întrucît orice operă literară, demnă de acest nume, include un „univers" revelator pentru concepția de viață, a creatorului, criticul trebuie să se aşeze din aceeaşi perspectivă: a investigării şi definirii viziunii globale a operei. Ceea ce implică explorarea tuturor valorilor încorporate structurii literare, surprinderea „nucleelor" filozofice, depistarea sensurilor şi semnificațiilor sale supra-estetice. Opera literară are o constituție polisemantică, necesar a fi studiată printr-un tratament adecvat, fiecare valoare implicată cerînd aplicarea criteriului axiologic respectiv. Or, fără această receptivitate pe un registru ideologic larg, critica îşi pierde orice pertinență. Cu cît o operă literară este mai complexă, cu atît ea devine mai infuză (uneori chiar suprasaturată) de idei. Criticul, care nu are cultura şi educația trebuitoare, riscă să nu priceapă mai nimic, sau să ofere despre opera în cauză doar o imagine foarte simplificată, ca să nu spunem de-a dreptul simplistă. Cine nu este introdus în lumea „miturilor" n-are ce căuta nici în romantismul german, nici in poezia lui Blaga, care nu poate fi dată pe mîna tuturor. Dacă este adevărată definiția lui A. O. Lovejoy, conform căreia „ideile în literatură sînt idei filozofice diluate (*in dilution*)", atunci, se înțelege, criticul nu poate face abstracție de acest fond rezidual, pe care-1 va proiecta pe fundalul istoriei ideilor, marele context ideologic al literaturii.

Nu este o concluzie prea nouă. Taine, alături de *la faculté maîtresse*, se arată preocupat şi de *la conception maîtresse* a operei. Ibrăileanu, la fel, analizează „idealul" lui Eminescu, al junimiştilor etc. Marea atenție acordată „arhetipurilor", „miturilor", „cogito-urilor", „viziunii interne", „sensului existenței", „timpului uman", „alegerii existențiale", „eseului" scriitorilor, etc. n-are în critica modernă alt punct de plecare.

6. Neexcluzînd celelalte valori (respectiv criterii), conştiința filozofică transmite criticii estetice o foarte necesară şi pozitivă suplețe. Îngustimea perspectivei unice este înlăturată, dogmatismul alungat în esență, pluralitatea punctelor de vedere devine - efectiv - condiția, necesitatea şi demnitatea criticii literare. Nu este vorba nici de eclectism, nici de confuzii ideologice, ci exclusiv de un inevitabil pluralism metodologic, impus de dimensiunile multiple, evidente sau latente, ale structurii şi originalității operei. Privite din acest unghi, toate criteriile posibile pot fi necesa-

re, nici unul strict indispensabil. Soluția intervine selectiv, de la caz la caz. În *Le antinomie della critica d'arte*, 1906 (*Problemi di estetica*), B. Croce nu se opreşte la altă rezolvare a problemei. La rîndul său Lucian Blaga, în spirit foarte modern de altfel, după ce recunoaşte că „rostul pozitiv al criticei literare este în primul rînd acela de a ridica în conştiință, adică pe un plan de luciditate, valorile de penumbră ale unei opere poetice", trage concluzia care se impune: „...E clar că filozofia poate să pună la dispoziția criticului unelte din cele mai eficace şi mijloace de sondaj şi de determinare conceptuală, cu totul singulare". Opera are atîtea fațete cîte idei inspiră criticului, care le restituie operei intr-o formă coerentă, sistematizată.

7. În sfîrşit, conştiința filozofică a criticii îi sporeşte mai mult decît oricare alta, luciditatea de sine, capacitatea de a se defini, de a-şi legitima teoretic existența. Preocuparea criticii, mai ales în perioada modernă, de a se întreba cu o atît de mare insistență despre ea însăşi, despre ființa, obiectivele, funcțiile şi metodele sale, trădează, de fapt, cea mai înaltă tensiune filozofică posibilă, întrucît merge direct la esență, la ontologie. Atît de profundă şi de reală este această orientare filozofică, încît critica actuală ori se relevă a fi o meditație aprofundată asupra propriei sale condiții, ori nu mai constituie, în fond, nimic, vegetînd în confuzie, la stadiul unui simplu praxis haotic. O critică literară care să se dezintereseze radical de bazele sale teoretice, de consolidarea principiilor şi metodelor sale de lucru, a devenit, azi, de neconceput. Fervoarea discuțiilor despre critică din ultimul timp n-are altă explicație reală. Însuşi articolul de față răspunde, în esență, acestei preocupări, caracterizată prin trecerea de la empiric la teoretic.

8. Nu este totuşi cazul a înlocui unele confuzii prin altele. Întreaga noastră argumentare nu constituie o pledoarie nici pentru critica zisă ,,de idei", nici pentru cea „eseistică", înțelegem bine marea vogă actuală a „eseului", după o perioadă de crunt sociologism, încorsetare în scheme rigide şi dogmatism. Numai că adevărata critică literară nu este şi nu va fi niciodată de speța „eseului" autentic. Nu vrem să spunem cîtuşi de puțin că eseul nu constituie un gen foarte nobil, de mare tradiție şi finețe, de cultivat cît mai intens şi în literatura română, precum în toate marile literaturi ale lumii. Doar că, în concepția noastră, (vezi şi articolul anterior:

Critică şi semnificaţie, în *Iaşul literar*, nr. 12, 1967), critica literară nu poate fi asimilată în principiu eseului. Funcţia criteriilor teoretice diferă în mod radical: în timp ce în critică punctele de vedere ideologice sînt integrate analizei şi definiţiei valorii estetice, în eseu ideile sînt şi rămîn, prin însăşi logica lor internă, disociate; în critică, ideile converg, sînt subordonate realizării obiectivelor sale fundamentale, în eseu ideile se ramifică, se diversifică, sfidează orice program, primesc o mişcare centrifugă, în vreme ce în critică, sensul convocării lor este centripet. Critica are un program, eseul nici unul. Critica este totalizantă, eseul rămîne multilateral, în critica literară, criteriile tind la obiectivare, în eseu la personalizare, solilocviu şi dialog cu cititorul. Paul Georgescu a subliniat această realitate în *Polivalenţa necesară* (1967), din perspectiva „criticii eseistice".

Bineînţeles, linia fermă de demarcaţie rămîne o mare utopie. Orice critică interferează, într-o oarecare măsură, eseul şi invers. Dar esenţele rămîn, ca orice esenţă, deosebite. Unii cer comentarii filozofice chiar şi în simple glose, marginalii, cronici. Alţii prescriu criticii ca obiectiv obligator meditaţii grave în jurul sensului existenţei, al destinului românesc etc. Nu lipsesc voci nici în favoarea reflexiei filozofice asupra artei, precum făcea Heidegger luînd ca pretext pe Hölderlin. Toate bune, nimic de zis, dar nu sub eticheta „criticii literare". Regimul său ideologic, fără a fi mai modest, rămîne totuşi mai specializat, mai limitat, redus la o serie de obiective precise. Se poate discuta, firește, dacă această situaţie este un merit sau dimpotrivă, o servitute; dacă eseul prin marea sa anvergură şi disponibilitate ideologică, nu este cumva net superior criticii. Realităţile sînt acestea, chiar dacă întru cîtva, „defavorabile" criticii, privită dintr-o perspectivă pur filozofică.

Se constată la unii eseişti de calitate, cu meritele lor, dar care n-au practicat niciodată sau foarte rar critica literară, tendinţa unei anumite supralicitări a orientării filozofice în critică. Să ne reamintim totuşi unele adevăruri elementare:

1. Meditaţia în jurul criticii, oricît de filozofică şi de adîncă ar fi, nu constituie însăşi critica. De cele mai multe ori reprezintă doar un simplu program teoretic, un preambul, o prefaţă netradusă în faptă. Cînd se filozofează prea mult în jurul unei teme, rezolvarea practică întîrzie, sau este amînată *sine die*. Există deci riscul ca, din exces de filozofare, critica literară efectivă să un mai înceapă niciodată.

2. Planurile interferează, au multe şi fecunde tangente, dar nu se suprapun, nici nu se identifică integral. Şi apoi, o filozofie neîntemeiată condamnă critica în subordine să valoreze cît valorează această filozofie. Or critica literară nu-şi poate ipoteca viitorul prin opţiuni filozofice totale, definitive, riscate. Aceasta cu atît mai mult cu cît filozofiile înseşi evoluează, îşi îmbogăţesc concluziile, adoptă nuanţe şi rectificări. În orice caz, adeziunea flozofică a criticii literare ţine în primul rînd de principiu, sistem şi metodă, nu de concluziile parţiale, uneori provizorii, ale sistemului. În al doilea rînd, critica literară, întreţine relaţii directe nu cu sistemul ca atare, ci cu estetica derivată din acest sistem, ca parte componentă a sa. În sfîrşit, estetica - chiar filozofică şi tocmai pentru că este filozofică - nu se reduce la „table" fixe, date. Marxismul este prin definiţie o filozofie, şi deci o estetică profund creatoare, în continuă dezvoltare. Filozofia, în critică, şi peste tot de altfel, nu se reduce la terminologie. Ea constituie gîndire vie, nu scolastică. Progresul criticii urmează pe acela al gîndirii filozofice neviciate.

3. Relaţia filozofie-critică nu este totdeauna de tutelare, autoritate şi subordonare, ci şi de colaborare şi chiar de reciprocitate. Nu numai filozofia poate modifica meditaţia estetică şi implicit critica literară, ci şi invers, în sensul că unele observaţii estetice şi critice pot înrîuri meditaţia filozofică, nevoită să ţină seama şi de aceste sugestii. Adevărata reflexie analitică nu se poate dezinteresa de noile concluzii care apar într-un cîmp de cunoaştere atît de sensibil precum arta şi literatura. Dacă filozofia anticipă de multe ori orientările critico-estetice, s-a arătat că şi arta ia, uneori, iniţiative filozofice, anticipînd, prin intuiţiile sale, nucleul unor sisteme. La Blaga, poetul, esteticianul şi filozoful formează o unitate. Fiecare „creaţie" a profitat de pe urma celorlalte. Osmoză se constată şi la Croce, la Bergson, la unii idealişti germani etc. Este o împrejurare fericită, căci, în majoritatea cazurilor, lucrurile stau din păcate altfel.

4. Trecînd peste exemplul, extrem, al unor filozofi care pur şi simplu au negat şi exclus arta din cetate şi sistem (Platon, Hegel), nu se poate contesta faptul că spiritele filozofice, tocmai fiindcă sînt filozofice, au în genere un slab sentiment al artei. Condiţia de bază a oricărei critici literare din lume le este, în felul acesta, refuzată. Nici nu poate fi de mirare că filozofii şi filozofanţii nu fac mare caz de

poezie, literatură, nu mai vorbim de critică. Poți fi foarte bine un profund metafizician fără gust şi sensibilitate, dar nu şi critic literar. De unde o serie de consecințe direct supărătoare:

a) Criticul de formație filozofică, de fapt pseudocriticul ideologic, este înclinat să vadă în artă, în literatură, doar un vehicol al ideilor, o ilustrație teoretică în formă sensibilă. Poziție fundamental greşită, care transformă textul literar într-un simplu depozit de implicații metafizice, morale, sociale etc, definiție a artei literare care numai „filozofică" nu este.

b) Iubirea, iar în cazul în speță, chiar „opacitatea" ideilor generale, face pe criticul-filozof să nu intuiască deloc sau foarte aproximativ realitatea artistică a operei, unică, individuală, originală. Concepția de viață poate fi comună întregului curent romantic, poeți romantici, bine conturați ca personalitate, sînt însă foarte mulți. Dacă aceeaşi viziune metafizică se exprimă şi în opere filozofice şi în opere literare, care este totuşi diferența lor specifică? Orice s-ar spune, nici scriitorul nu este făcut pentru a exprima idei, nici criticul nu este chemat a le da o atenție exagerată, rupte mai ales din structura operei. După această logică, întrucît „ideile" lui Eminescu sînt depăşite, criticul ideolog ar fi autorizat să declare că poezia sa n-are nici o valoare. Acelaşi critic poate face şi o altă eroare: dacă viziunea despre lume şi viață este criteriul fundamental de valorificare, autorii care o au limpede formulată devin numai ei cei buni, iar ceilalți nu. Cu alte cuvinte, un scriitor mediocru, dar foarte transparent sub raport filozofic, primeşte elogii, în timp ce unul complex, greu de analizat, este respins. În realitate, ideile constituie latura cea mai caducă a operei literare şi a ne întemeia examenul critic în special, sau cu prioritate, pe acest gen de expertiză, înseamnă a adopta ochelarii cei mai contra-indicați posibil.

c) Critica literară cultivă detaliul, nuanța, fragmentul revelator, semnificația particulară, în timp ce filozofia nu dă atenție decît factorilor unificatori, generali, universali. Dar acest punct de vedere vine în directă şi totală contradicție cu realitatea individuală a specificului estetic. Definirea concepției filozofice a operei nu poate face abstracție, nici de calitățile sale sensibile, de imponderabil şi „inefabil". În timp ce filozoful gîndeşte numai în formule, criticul operează cu imagini critice. Sub toate aspectele, criticul literar este mai bine adaptat obiectului literar decît filozoful profe-

sionist, amator sau diletantul filozofic în critică, al cărui handicap fundamental este însăşi abordarea abstractă, categorială, conceptuală, sistematică a operei literare, în realitate imagine sensibilă, originală, irepetabilă.

5. În destule împrejurări, privind în timp şi în spaţiu, criteriile filozofice, ideologice, tind să se transforme în scheme şi dogme. Armătura teoretică este necesară, corsetul rămîne totdeauna stînjenitor, steril. Riscul aplicării mecanice a unor sisteme de explicaţii decurge din aceeaşi viziune dată, aplicată prin deducţie, oriunde şi oricărei opere, fără diferenţiere. Sociologismul vulgar poate fi dat ca exemplu tipic de *parti-pris* dogmatic. La fel estetismul metafizic.

6. O serie de confuzii, produse de aceeaşi exagerată orientare filozofică a criticii literare, urmează a fi combătute în egală măsură. Cea mai răspîndită este identificarea operei literare cu conţinutul său ideologic, ceea ce preface criticul literar într-un comentator exclusivist şi unilateral al „conţinutului de idei", „mesajului" „.angajamentului" operei, prin ruperea unităţii organice a textului, revenire desuetă la vechea dicotomie dintre „fond" şi „formă". Asimilarea procedeelor estetice cu anume opţiuni filozofice ale autorului ţine de aceeaşi eroare. Ca şi cum istoria literară şi experienţa imediată n-ar oferi destule exemple de contradicţie flagrantă între creaţia estetică a unor scriitori şi convingerile lor politice sau religioase! Din faptul că T. S. Eliot este catolic şi regalist, ce concluzii importante, negative, se pot trage despre opera sa ca totalitate, şi în totalitate? Frecventă este şi alterarea judecăţii critice în funcţie de preferinţe ideologice, principii şi criterii - teoretic vorbind - impecabile. Va să zică, dacă sînt laic nu pot gusta, pe nici un plan, poezia lui Claudel, iar pe Pascal îl arunc în coş. Dacă un personaj de teatru îmi este antipatic sub raport etic, fluier scena şi aştept pe actorul odios la ieşire... Valoarea operei nu poate fi confundată cu propriul ideal al criticului. Se produc, nu odată, şi altfel de confuzii grave, de ordinul funcţiei şi destinaţiei specifice a operelor literare, pe care critica „filozofică", fie că o doreşte sau nu, le întreţine. Multe scrieri sînt privite ca simple documente de istorie a ideilor. Altele sînt considerate exclusiv sub unghiul eficienţei practic-ideologice.

7. Se cuvine a semnala şi un destul de frecvent abuz semiotic, al semnificațiilor. Goana numai după implicațiile filozofice latente ale operei, duce la primatul semnificației asupra semnificatului, al imanenței asupra evidenței, al simbolului asupra textului, devenit simplu pretext, adesea neglijabil, pentru infinite radiografii interne. Or, toate aceste exerciții se produc în detrimentul receptării textului concret, ca formă, a lecturii directe, care poate şi trebuie adîncită, dar nu şi ignorată ca metodă de apropiere literară imediată, firească. Apare chiar un fel de perversiune intelectuală, a dezinteresării metodice de datele directe, obiective, plane, ale lucrării, în favoarea unui, de multe ori, imaginar sub-text, cu profunzimi filozofice din cele mai relative. Cînd opera este simplistă, plată, comentariul filozofic devine imposibil, inutil, de o pedanterie bizantină. Bunul simț are şi el un cuvînt de spus în astfel de situații. Imaginați-vă o exegeză filozofică savantă la „opera" lui Anton Bacalbaşa, ca să cruțăm pe o serie de autori în viață!

8. Ceva, în sfîrşit, şi despre formația şi cultura filozofică a criticului literar, valoroasă numai în măsura în care devine imanentă conştiinței sale. Adevărata cultură filozofică, precum orice altă cultură, este în primul rînd reziduală, asimilată. „Cultura este ceea ce rămîne după ce ai uitat tot" (Saint-Marc Girardin). Dincolo de acest stadiu organic încep informația, referințele, confruntările exterioare. Spiritul asimilează după o logică strict personală. Influența filozofiei lui Auguste Comte a fost foarte reală asupra teoriilor politice ale lui Maurras, nulă asupra ideilor sale literare; Thibaudet a atras atenția asupra acestui caz. Reflexele filozofiei schopenhauriene la Eminescu n-au dus şi la o estetică de aceeaşi orientare. Spirit intermediar între poet şi filozof, criticul se mişcă pe coordonatele sale strict selective, imprevizibile. Un aforism despre artă poate să-i spună mai mult decît un întreg tratat. În genere vorbind, revendicările filozofiei în direcția criticii literare au un caracter livresc, programatic, excesiv teoretizant, chiar dacă bine intenționate şi întemeiate, multe, în esență. Adevărata experiență filozofică se consumă însă totdeauna în intimitate şi reculegere. Ea fuge de publicitate şi ostentație. Înțelepciunea este tăcută, discretă. Poate fi închipuit Socrate vorbind la microfon, dînd interviuri în dreapta şi în stînga?

Adrian Marino, în ***Iaşul literar***, XIX, nr. 4, 1968, p. 44-52.

Critică şi semnificaţie

Odată cu descoperirea sensului - definit ca principiu şi cadru de orientare al întregii opere - şi în interiorul său, critica explorează totalitatea semnificaţiilor pe care sensul-matcă le cuprinde, le stimulează, le diversifică. Opera literară este o posibilitate permanentă de semnificaţie, un depozit de valori multiple, dispuse toate într-o anume „formă". Deci, odată mai mult, criticul se află în faţa unei realităţi plurale, polivalente, investigată şi de data aceasta prin integrare şi totalizare. Căci, oricît de bogate, de divergente, chiar contradictorii, ar fi înţelesurile unei opere, toate se desprind dintr-un singur trunchi, sînt percepute în cadrul unei unităţi finale, bine structurate.

În timp ce sensul este centripet, convergent, coagulant, semnificaţiile tind să scape de sub control, să se împrăştie, să se propage - asemenea undelor - la infinit. Examenul şi judecata critică vor oscila deci, în mod firesc, între aceşti doi poli magnetici. Dar, în cele din urmă, spiritul descoperă un sens global, inteligibil, o confluenţă intimă, o unitate substanţială, în interiorul şi pe deasupra tuturor faţetelor poliedrice ale lucrării. Este un semn că structura s-a făcut ascultată, şi-a impus în cele din urmă esenţa şi norma sa ordonatoare, că toate straturile sale conduc la un ansamblu organic de semnificaţii.

2. La această constatare-cheie trebuie să ne întoarcem mereu: critica îşi trage substanţa şi raţiunea de a fi nu din monosemia, ci din polisemia operei. Ea „mizează" pe înţelegerea operei ca fenomen „polistructural", în sensul că fiecare etaj al operei produce simultan sau succesiv o diversitate de semnificaţii, de reorganizări teoretice ale aceluiaşi organism, toate oscilante, toate - ca să reluăm şi noi butada - infidele propriei sale fidelităţi. Mulţi se sperie de o astfel de concluzie şi cred că la mijloc nu este vorba de un paradox. Dar se înşeală, sau n-au ajuns încă la recunoaşterea evidentei realităţi a semnificaţiilor latente, implicite, ale artei. Încă o dată, nu este vorba de nici o descoperire aventuroasă a „noii critici". Despre artă ca „obiect semiologic" cu straturi multiple se vorbeşte de decenii. André Gide afirma, încă din 1895, în prefaţa la *Paludes*: Dacă noi ştim ceea ce vrem să spunem, noi nu ştim dacă spunem numai aceasta. Spunem totdeauna mai mult decît

aceasta" („on dit toujours plus que cela"). Din operă, adevărată cutie a Pandorei, ţîşneşte o lume întreagă de conţinuturi şi accepţii, puterea sa de a simboliza este nesfîrşită. Ea îşi adaogă mereu noi aspecte, îmbogăţirea sa este necontenită. A crede deci că putem pune - popular spus - „sare pe coadă", că am prins în mînă semnificaţia ultimă, definitivă, a unei cărţi, reprezintă o mare prejudecată, dezminţită de altfel de întreaga istorie a criticii universale.

3. Însăşi posibilitatea existenţei sale se explică, în ultimă analiză, prin ambiguitatea funciară a operei literare. Dacă ea ar avea un singur „secret", ultim, acesta odată descoperit, n-ar mai fi peste el nimic de adăugat. Critica şi-ar tăia astfel toate punţile şi aripile, şi-ar închide, unul cîte unul, toate drumurile. Observaţia, de bun simţ, o face între mulţi alţii şi Roland Barthes, în *Critique et vérité*, confirmate de cele mai crase observaţii de fapt. Dar rezistenţa la unele adevăruri este, cîteodată, atît de mare, încît vrînd-nevrînd trebuie să aminteşti, în trecere, şi astfel de truisme. Ne consolăm prin formulări cît mai aproape, măcar în intenţie, de nuanţa exactă.

Dacă opera rămîne prin definiţie „ambiguă", criticul va încerca o reducere a neclarităţii sale prin propunerea unei semnificaţii. În realitate, el nu face altceva decît s-o sporească şi mai mult, să-i adaoge o nouă accepţie, suplimentară, rezolvarea rămînînd mereu în suspensie, în acelaşi timp propusă şi amînată. Este ca şi cum semnificaţia unică, definitivă, ar fi trădată la infinit, în favoarea unei promisiuni neţinute; ca şi cum opera ar fi „excitată" să secrete diferite sucuri, respectiv soluţii, toate posibile, nici una pe deplin satisfăcătoare. În acest mod scrierea va include o mare varietate de înţelesuri care tind să se totalizeze, fără ca totalizarea să se realizeze vreodată (Serge Doubrovsky), „eşec" în planul rezolvării finale, „succes" în acela al soluţiei tranzitorii. Aşa cum spunea şi Rimbaud, literatura trebuie înţeleasă „literal şi în toate sensurile", cazul său fiind de altfel şi unul dintre cele mai bune exemple de exegeză perpetuă, difuză. Pe cîteva declaraţii, mici texte şi scrisori, s-a construit un „mit" întreg, adunat într-o vastă bibliotecă. Totalitatea semnificaţiilor trecute, prezente şi viitoare, constituie definiţia vie a oricărei opere, inepuizabilă ca orice fenomen vital. Critica este deci pregătită, disponibilă, pentru toate surprizele, revelaţiile şi decepţiile posibile. Destinul său rămîne, fie că o dorim sau nu, plin de explorări aproximative, actualizări limitate, mutaţii continue. Eugen Lovinescu oferea aceeaşi soluţie (*Istoria literaturii române contempo-*

rane, VI): „Intrînd în jocul acestor mutații estetice fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generațiile succesive. Într-un fel a fost înțeleasă, de pildă, *Iliada* de contemporanii civilizației miceniene şi într-o mare varietate de feluri şi de sensuri s-a reflectat în conştiința estetică a celor trei mii de ani ce ne despart de ea. Tot aşa şi Eneida...".

4. Nimic deci mai firesc, mai cronic, şi tot odată mai necesar, decît apariția diferitelor perspective şi „modalități", cum s-a mai spus, de „adecvare" a spiritului critic la natura obiectului literar, supus mereu unor noi puncte de vedere. Formula, de mare succes, care-şi găseşte de abia acum întreaga sa explicație, în cadrul unei teorii structural-semantice a operei literare, exprimată cu o deosebită pregnanță şi de Mihai Ralea, are tradiția sa bine consolidată. Faguet o foloseşte în „Avant-propos" la volumul său *Dix-huitième siècle* (1890), Baudelaire însuşi are această remarcabilă intuiție, în „A quoi bon la critique?" (*Salon de 1946*, I): „Critica trebuie să fie parțială, pasionată, politică, făcută cu alte cuvinte dintr-un punct de vedere exclusiv, dar dintr-un punct de vedere care deschide cît mai multe orizonturi".

Definiția include întreaga esență a criticii polivalențelor semantice şi dacă nimeni nu mai aminteşte de ea, faptul vine de acolo că obiceiul de a deschide, măcar din cînd în cînd, pe „clasici" pare să se fi pierdut. Uneori chiar surprinde cît de puțin bine îşi cunoaşte aşa zisa „noua critică" precursorii. Şi un alt text, ca acesta, scris într-o limbă de circulație, ar fi făcut desigur carieră, de vreme ce René Wellek şi Austin Warren, în *Theory of literature* (cap. 12) spun - azi - exact acelaşi lucru („to know the object of different points of view") ca şi Mihai Ralea: „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă. El o face iubită şi din alte motive, înțeleasă şi din alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trezeşte noi interese, atrage cititori şi oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el îl face să trăiască încă. Şi descoperind panorame neobişnuite, generalizează creația artistului".

Prin unele sfere didactice formula este încă rău primită, decretată „neştiințifică", întrucît derutează. Dar iată că tocmai un estetician „ştiințific" ca Tudor Vianu (*Estetica*, V, 8) vine s-o confirme: „Critica cea mai bună este aceea... care se dovedeşte aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace şi din cît mai multe puncte de vedere".

5. Ce rezultă de aici? Îndatorirea operei este să semnifice cu cît mai multă intensitate posibilă, iar criticii să scoată cît mai multe concluzii posibile, integrabile într-un sistem, oferind o lectură de tip polivalent, prin soluții şi interpretări multiple. Cu o imagine, critica citeşte cartea „într-o mie de feluri" (Bernard Pingaud), domeniul său este acela al libertății. Că opiniile diferă, faptul nu prezintă nici o primejdie. Mai mult, este necesitatea literară însăşi: „O operă solidă - observă şi G. Călinescu (*Autori şi critici*, 1957) - are totdeauna un caracter de complexitate şi de aparentă singularitate. În fața ei, se produc reacțiunile cele mai contradictorii".

Asta nu înseamnă deloc că toți au dreptate (vom vedea imediat de ce) şi că scepticii sînt îndreptățiți să nege critica în baza acestui relativism al opiniilor. Dintre vocile româneşti, aceea a lui Eugen Ionescu, din *Nu*, este cea mai radicală. Sub cuvînt că opera oferă criticii „un cadru valabil pentru mai multe conținuturi", orice judecată critică ar fi „indiferentă", „neutră, goală de sens". Cînd, dimpotrivă, critica nu poate fi decît „plină de sens". Numai că „sensul" său - aşa cum arată şi T. S. Eliot, în *Granițele criticii* - va fi acela pe care îl percepe fiecare cititor sensibil. Aceeaşi reacțiune mult amplificată, o are în esență şi criticul. Cu un corectiv capital însă: în masa punctelor de vedere, în plină confruntare şi competiție, - căci tendința lor „imperialistă" tinde la exclusivism şi deci la reciprocă excludere, - criticul operează o selecție. Iar întreaga constituție structurală a operei îl împinge, atunci cînd a ajuns efectiv la o viziune critică, să nu se oprească decît la punctele de vedere totalizatoare, care pot demonstra şi ilustra coerența şi convergența operei, unitatea organizării şi a sensului său de bază. Deci tot ce poate avea semnificație - dar numai în acest cadru şi numai de acest tip - devine legitim; tot ce nu trimite la sensul global, nu luminează sfera întregului, devine gratuit şi eronat. Este condiția imperios necesară a oricărei perspective critice, de natură să împrăştie, încă odată, şi alte înțelegeri greşite, cum ar fi aceea că ar exista o singură interpretare „justă" a operei, că scriitorul este singur în măsură să ne lămurească asupra semnificației lucrării sale; că frecvența contradicțiilor ar fi dovada insuficienței sau a carenței criticii, cînd, dimpotrivă, aceasta este tocmai condiția vitalității sale.

6. Împrejurarea trebuie privită mai îndeaproape, pentru risipirea şi celor din urmă prejudecăți şi confuzii. În definitiv, de ce apariția semnificațiilor, curent denumite „puncte de vedere", este

obligatorie, inevitabilă, adevărată „lege” a criticii literare? Totul pleacă de la condiția specială a limbajului literar, de la virtuțile și servituțile sale, producătoare de percepții critice nu numai diversificate, dar și irepetabile. De ce limbajul „debordează”, de ce el „spune” totdeauna mai mult decît „vrea să spună” ? Fiindcă între semne și semnificații se stabilesc relații foarte complexe, care duc la apariția unui spațiu enorm, infinit, un fel de vid sau țară a nimănui, în interiorul căruia criticul se instalează cu toate explorările, deducțiile și semnificările sale. În timp ce semnul rămîne fix, imobil, semnificația începe să joace. Mobilitate cu atît mai mare cu cît cuvintele, limbajul în ansamblul său, tind să opună o anume rezistență, să păstreze doar pentru sine înțelesurile, să nu le lase descifrate cu ușurință. Ceea ce sileşte pe cititor, şi cu atît mai mult pe critic, să spargă ușa închisă cu șapte lacăte, să „forțeze” semnificația. Nu odată pagina critică are un anume aer ,,silit”, crispat, de efort vizibil al comprehensiunii. Dincolo de orice insuficiență a criticului, cauza este în primul rînd aceasta: departe de a fi translucid, limbajul rămîne mai curînd o enigmă, o zonă a opacității, aproximației și incertitudinii.

Vorbim mereu de ambiguitate, fiindcă nu putem altfel. De fapt, nu numai orice operă, dar și orice cuvînt reprezintă un „polisens”. Eugen Ionescu se supăra, dar n-avea dreptate: „Să scrii un cuvînt pentru șapte noțiuni diferite”. Căci tot el adaugă imediat: „Aceasta constituie, de altfel, unica posibilitate de existență a criticii. Totul ar fi, altfel, precis și sărac”. Imprecizia creşte și mai mult prin ciocnirile, interferențele, suprapunerile și simultaneitățile mesajului lingvistic: oscilare permanentă între funcțiile sale emoționale și referențiale, între „conotații” și „denotații”, între aspectul semantic și estetic, logic și fonic, acesta din urmă bifurcat și el în semantic și estetic etc. *Caligramele* lui Apollinaire, anticipate de anume jocuri literare manieriste și baroce, sînt însuși simbolul viu al acestei situații, „critice” și la propriu și la figurat: cumulare de sensuri și semnificații logice, metaforice, optice, acustice, prin solicitarea simultană a mai multor simțuri. Mai ales, permanenta intervenție a sistemului simbolic al limbajului, predominant prin definiție, implică nu numai invitația, dar și obligația expresă a descifrării, sau a „decodării” operei, cum se mai spune astăzi.

Să mai notăm, în sfîrșit, că fiecare termen produce o anume polarizare. El devine centrul unei mici constelații de imagini și asociații, grație cărora limbajul primeşte noi dimensiuni, se „dilată” în conti-

nuă expansiune. În timp ce spiritul logic tinde să redea şi să reducă fiecare cuvînt la o singură şi simplă semnificaţie, poezia dimpotrivă face să irupă semnificaţiile multiple ale cuvîntului. Firește, toate observaţiile acestea au mai fost făcute cu un întreg aparat ştiinţific. Totuşi încă nu s-a apăsat îndeajuns, am spune, asupra faptului că dacă limbajul n-ar fi semnificativ în cel mai înalt grad, ceea ce determină ca în creaţia literară să apară noi semnificaţii ce nu coincid în mod obligator, adesea chiar foarte puţin, cu semnificaţia limbii obişnuite, critica nu s-ar fi născut niciodată.

7. Cîteva date de psihologie curentă întăresc aceeaşi concluzie. Capacitatea spiritului uman de a semnifica este spontană, universală, nesfîrşită. Criticul nu face altceva decît s-o perfecţioneze, s-o încadreze într-un „sistem" semnificativ. Percepţia, la fel, este produsul unei structurări naturale. În anarhia, de senzaţii introducem o ordine, un sens, o „formă", pe care criticul o sistematizează, o consolidează, o desăvîrşeşte, dar n-o inventează. Opera literară se desface atunci în elemente componente, funcţii şi straturi, care toate încep să semnifice diferit, în propria lor direcţie, făcînd irupţie asemenea unor focuri de artificii. Pe de altă parte, orice percepţie este mobilă, instabilă, oscilantă. Nu s-a vorbit, în psihologie şi literatură mai ales, de „fluviul conştiinţei"? Produse ale fluxului sufletesc, structurile se fac şi se desfac periodic, imprevizibil, caleidoscopic. Exagerăm puţin realitatea acestui mobilism interior din nevoi demonstrative. Însă nu încape îndoială că unghiul şi conţinutul percepţiei variază; că impresiile de azi nu sînt deloc identice cu cele de mîine; că reacţiunile diferă în timp şi spaţiu în funcţie de foarte mulţi factori; că, în sfîrşit, „nu ne scăldăm de două ori în apa aceluiaşi fluviu" literar. Ce este „impresionismul", vom vedea la timpul său. Deocamdată reţinem această capacitate a „subiectului" de a reflecta organic în funcţie de toate procesele specifice constituţiei sale, „reflectare" - se-nţelege - activă, creatoare, nu pasivă, mimetică. Imaginaţia, această „nebună a casei", joacă şi ea un mare rol. Există, de altfel, o imaginaţie a criticului, tradusă prin ipoteze, idei şi reverii lucide pe marginea cărţilor, construcţii făcute din imagini şi semnificaţii asociate, căci criticul are tocmai această facultate specială care s-ar putea numi imaginaţie semantică. Se întîmplă adesea ca ea să vie în contradicţie cu sine însăşi. Criticul va gîndi atunci ambele ipoteze, pe care le împacă, sau nu, după împrejurări. Un astfel

de joc intelectual, ceva mai serios decît pare la prima vedere, încerca E. Lovinescu în „dialogurile" primei sale faze.

Dacă explorarea semnificațiilor pornește spontan pe drumuri diferite, toate egal de îndreptățite dacă sînt coerente, o cauză deloc neînsemnată trebuie căutată și în marea realitate a tipurilor psihologice, predispuse fiecare la un alt mod de percepție artistică. Unii critici, foarte de sus priviți, sînt colerici, sangvinici; alții, melancolici, flegmatici, amorfi, apatici. Pasionații și ciclotimicii, se deosebesc net de „naivi" și „sentimentali", „dionisiacii" de „apolinici". G. Călinescu a fost un „dionisiac", E. Lovinescu un „apolinic", ca și T. Maiorescu, de altfel, Gherea un „pasionat-sentimental". „Criticii" „universitari", didactici, se recrutează dintre amorfi și apatici, uneori și dintre „bilioși". Ilarie Chendi este tipul „colericului" etc. Jocul clasificărilor poate continua. Nu ne seduce, dat fiind și caracterul său foarte relativ. Dar anume tipuri, poate și mai bine spus tendințe de receptare estetică, există fără îndoială. Tudor Vianu distingea, de pildă, între tipul sentimental-asociativ și intelectual-apreciativ, simpatetic și judecător (*Estetica*, V, 6), fiecare cu reacțiuni literare specifice, cu un sistem propriu de a semnifica: unul prin referințe emoționale, altul intelectuale. Despărțirea acestor puncte de vedere este congenitală. După sensibilitatea la una sau alta dintre funcțiile limbajului literar, s-ar mai putea distinge între critici „emotivi" și „simbolizanți", „imaginativi" și „referențiali" etc, fiecare cu propriile lor metode de investigație semantică.

8. Dar toate acestea, în critica literară, ar însemna destul de puțin dacă mecanismul asociației de idei n-ar interveni în mod hotărîtor cu întreaga sa capacitate de raportări și relații, traduse prin tot atîtea perspective, situări și puncte de vedere. Perceperea tuturor raporturilor care pot fi surprinse și întrunite în jurul unei opere literare constituie unul din indiciile sigure ale inteligenței și perspicacității critice. Semnificația este produsul unei relații, al asociației între un semn și un cîmp asociativ, cristalizat în jurul unui obiect estetic, facultate pe care criticul o sporește enorm prin cultură, exercițiu, diverse metode, plus - bineînțeles - o mare vocație. Altceva spune Mona Lisa unui eschimos și altceva lui Walter Pater; într-un fel vorbește poezia lui Eminescu lui Grama și Aron Densusianu și cu totul altfel lui G. Călinescu. Stimulii nu sînt deloc aceiași. Și nici asociațiile corespunzătoare, spontane în stare nativă, perfecționate prin totalitatea achizițiilor intelectuale ale criticului. Contemplare estetică neasociativă nu există. De unde rezultă

că dezideratul unora ca opera să se predea singură, printr-o tehnică a „uitării" provizorii a tuturor lucrurilor ştiute, este irealizabil. Criticul nu se poate purifica prin nici o metodă de conţinuturile sale prealabile. Este cu neputinţă de izolat raportul intim solidar eu-operă, fără ca eul criticului să nu polarizeze şi să nu proiecteze asupra operei întreaga sa experienţă umană şi intelectuală.

Pe această bază criticul trece la operaţia fundamentală a integrării în context, semnificaţie însemnînd în esenţă context. Înţelegerea operelor literare nu este posibilă decît în interiorul unor relaţii, în cuprinsul unui sistem de referinţe, grupate în jurul structurii care le asociază într-un spirit de mare libertate şi în acelaşi timp de rigoare. Căci contextul ascultă de o „lege" fundamentală, aceea a funcţionării „sistemului". Nu orice context este bun, legitim, ci numai acela în care opera introdusă poate semnifica, se lasă privită ca parte integrantă, se dovedeşte un fragment funcţional al unei interdependenţe. Puncte de vedere se pot emite multe despre o operă: „Multe trec pe dinainte, în auz ne sună multe". Vom reţine doar pe acelea care o luminează din interior, prin raportare la unul sau mai multe planuri convergente, semnificative pentru structura şi sensul lucrării. În consecinţă, atît constituţia sa interioară, cît şi natura spiritului uman face ca opera literară să nu poată fi percepută decît în şi prin relaţie la o totalitate. Ceea ce implică explorarea unor sfere supraordonate, prin referire continuă la un „altceva", la un „dincolo", exterior operei, faţă de care ea constituie un fel de „simbol". Cînd Diderot definea frumosul (şi implicit opera de artă) în funcţie de perceperea unor raporturi („le resultat des rapports aperçus", articolul *Beau* din *Encyclopédie*), el făcea cu anticipaţie o exactă observaţie „structuralistă".

În această perspectivă, firește, critica imanentă, „metafizică", devine un alt mit, o imposibilitate manifestă. Dacă operele trimit totdeauna şi la altceva, nu numai la ele însele, dacă orice înţelegere este referenţială, contextuală şi nu intrinsecă, ce rost mai poate avea examenul „în sine", izolat, autarhic, al operei? Desigur, nici unul. Problema pusă astfel are un caracter mai mult teoretic, întrucît nimeni n-a scris niciodată critică literară, fără un minim de corelaţii, măcar de specia comparaţiilor tradiţionale, fugare, elementare. Dintre criticii noştri, nici măcar Titu Maiorescu, adept al judecăţilor de tip absolut, „metafizic", „utopic", spre deosebire de Gherea, campion al judecăţilor de tip contextual, care - practic, istoric, şi în principiu - au cîştigat

partida. Actul critic, desigur, nu se reduce numai la integrare în context. El presupune descoperirea prealabilă a unei structuri, surprinderea unui sens. Dar percepție critică izolată, obsedată de un singur context, imobilizată în propria sa secvență, fără tendința parcurgerii întregii sfere de semnificații implicate în operă, nu există. Opera literară are atîtea semnificații şi deci înțelesuri în cîte contexte organice poate fi integrată.

Această diversitate a punctelor de vedere este nu odată de natură să supere, să inspire la mulți rezerve asupra „neseriozității" criticii. Anume distincții devin necesare. Dacă polivalența semantică a operei constituie realitatea fundamentală, îndoială asupra existenței policentrismului contextual, firește, nu poate fi. Opera este deci îndreptățită să întrețină atîtea relații cîte pot asocia semnificațiile sale ascunse. Cu o singură condiție: toate să fie integrabile unui sens superior, unor rețele pe deplin coerente. A da instrucțiuni, a preconiza metode stricte, ar fi pe de altă parte absurd, deoarece totul pleacă de la predispoziția asociativă a criticului, de la acuitatea talentului său. „Ai cu atît mai mult talent critic cu cît poți izola citatul în relații abstracte mai multiple", spunea şi G. Călinescu. Numai că aceste relații, oricît de preferențiale ar fi ele, trebuie să ducă la anume decupări raționale, la întreguri articulate, în sensul că din orice unghiuri am privi, să zicem, opera lui Mateiu Caragiale (snobism artistocratic, complexe familiale, estetism, fantastic, balcanism, amestec de finețe şi vulgaritate etc), toate vor trebui să conducă la aceeaşi consonanță, să ilustreze aceeaşi semnificație globală. În felul acesta, contextele nu pot deveni arbitrare, ci adevărate, obiective, iar varietatea lor nu va depăşi niciodată anume repere constante, indicate de însăşi structura, bine înțeleasă, a operei. Unele relații, şi deci contexte, vor fi mobile; altele stabile, regăsite periodic, ori de cîte ori vom proceda la o radiografie critică sistematică.

O altă însuşire a contextelor este lărgirea lor continuă. Contextul o dată deschis, în jurul centrului radiant semnificațiile încep să se desprindă în cercuri concentrice, din ce în ce mai vaste. Critica „veche" privea opera ca un produs izolat; cea „nouă" prin integrare în ansambluri semnificative, cu bătaie din ce în ce mai lungă. Raza vizuală a criticului se extinde necontenit, integrarea sare din treaptă în treaptă, spre perspective tot mai cuprinzătoare. Alta este imaginea lui Racine sau Pascal raportată sau nu la curentul jansenist; alta aceea a lui Macedonski, privită sau nu în context european, romantic, parnasian,

naturalist şi simbolist. Poezia lui Blaga trimite la filozofie, iar aceasta deschide ferestrele spre filozofia epocii, produs al unei suprastructuri ideologice, grefată pe condiţii istorico-sociale precise etc. Ceea ce dovedeşte că pentru descifrarea tuturor acestor contexte, analiza trebuie neapărat să-şi asocieze şi să integreze şi o serie întreagă de discipline învecinate, colaborarea semnificaţiilor ducînd la colaborarea necesară şi progresivă a metodelor.

9. Nimic mai străin de spiritul acestei observaţii decît propunerea unor scheme de rutină. Totuşi, o minimă şi foarte încăpătoare clasificare a contextelor unei opere literare poate da o anume orientare asupra direcţiilor în care explorarea semnificaţiilor devine posibilă şi necesară. Ceea ce echivalează cu o sumară trecere în revistă a tipurilor de semnificaţii, şi deci a „claselor" de relaţii fundamentale, în plasa cărora opera se lasă prinsă, cu mai multă sau mai putină uşurinţă. Totul are o utilitate pur teoretică.

Mai întîi nu este cazul să ne reţină prea mult contextele parţiale, izolate, sugerate de ceea ce am numit substructura operei literare. Soarta contextelor arhetipice, biografice, ale proiectelor literare etc. este aceea de a fi absorbite de contextele etajului superior, ale structurii, care la rîndul lor, primesc noi conţinuturi prin revărsare în oceanul adînc al semnificaţiilor suprastructurale. Aici totul ia dimensiuni enorme, prin ridicarea unor valuri uriaşe, care se sparg în tumult. Oceanografia operei de abia acum devine posibilă. Cînd acalmia intervine, totalitatea analogiilor, relaţiilor şi perspectivelor posibile par a se despărţi de la sine mai întîi în două mari categorii, tipice oricăror raporturi semnificative: sincronice şi diacronice, simultane şi succesive, prin referire la contexte stabile, sau în devenire, contemporane sau istorice. Se pot propune, desigur, şi altfel de clasificări, la fel de acceptabile, cu repere legate nu numai de timp şi spaţiu, ci şi de conţinut. În acest caz, contextele pot fi urmărite într-o altă ordine, oarecum de la cauză spre efecte, de la simplu la compus, de la general spre particular, de la materie spre formele superioare ale conştiinţei.

La bază - pentru a păstra firul ierarhizării metodologice - identificăm existenţa contextelor sociale, de o mare diversitate, întretăiere şi complexitate, legate de realitatea tuturor fenomenelor şi legilor care guvernează societatea umană. Principial vorbind, o operă literară poate fi citită din cele mai deosebite unghiuri sociologice, privitoare la condiţionări, cadre şi funcţii, la forme de organizare, instituţii şi

moravuri, şi mai ales la raporturi, contradicţii, lupte şi mentalităţi de clasă, aspect fundamental al concepţiei materialist-istorice. Este evidenţa însăşi că literatura medievală reflectă în esenţă psihologia cavalerului feudal, cea clasică a aristocraţiei, cea realist-critică a burgheziei etc. Între conştiinţa colectivă şi literatură apar numeroase omologii, analogii, paralelisme, sincronicităţi, anticipări, reflexe directe şi indirecte, contradicţii, chiar opoziţii, potriviri şi nepotriviri de ritm, direcţie şi conţinut, toate analizate pe larg în studiile de sociologie estetică, reluate într-o măsură sau alta, pe criterii mai mult sau mai puţin ştiinţifice, de întreaga critică literară de factură sociologică.

Literatura fiind un fapt de conştiinţă, este firesc ca clasificarea contextelor sociale să acorde atenţie deosebită prezenţei reprezentărilor colective. Iar acestea, cînd sînt traduse în limbaj literar, se numesc mitologii, teme, tipuri, idei, serii literare, norme, coduri, clişee, gusturi, stiluri etc. Cu astfel de date şi materiale - am amintit doar cîteva - societatea constituie diferite sisteme semnificative, independent de intenţiile şi sensul intrinsec al unor opere. În felul acesta, se explică de ce între conţinutul real al unei opere şi sensul său voit, sau implicit, pot exista nu o dată mari deosebiri (vezi cazul lui Balzac); pentru ce o operă „conservatoare" poate deveni „revoluţionară" în anume contexte sociale şi invers; de ce unele opere, teme, tipuri etc. au succes, sînt receptate, devin reprezentative, iar altele nu; în ce măsură operele literare sînt conformiste sau originale etc. Firește, nu dăm nici pe departe o listă completă de contexte sociale. Le însemnăm doar existenţa şi flexibilitatea în conştiinţa criticului, care trece la stabilirea lor, cu îndemînare, de la caz la caz.

Toate aceste contexte, pe de altă parte, evoluează, se deplasează, cunosc o devenire istorică. Nu există context care să nu aibă şi o latură istorică, dimensiunea sa temporală. Uneori raporturile se inversează, socialul este absorbit în istorie. Şi atunci noile contexte şi cadre de referinţă primesc denumirea de ere, evuri, epoci, cicluri, serii istorice, secole, generaţii etc. Fiecare moment istoric aduce coeficientul său specific de semnificaţii, tradus prin caracterizări, definiţii, judecăţi din cele mai felurite. Este notoriu că opera prin circulaţia sa în timp se modifică, se îmbogăţeşte, sărăceşte, se reînnoieşte, devine mereu „alta". Cine mai reţine astăzi aluziile din teatrul lui Shakespeare? Gulliver, conceput de Swift ca o satiră virulentă, a devenit o utopie fantastică, inofensivă, bună de pus şi în mîna copiilor. Nu alta este soarta întregii

literaturi utopice şi de „anticipaţie” a umanităţii. Bogăţia sensurilor unei opere urmează pulsul agitat şi imprevizibil al istoriei, preziceri nu se pot face. Critica nu este meteorologie istorică, sinuozitatea reacţiunilor sale în timp se dovedeşte enormă. S-au scris studii savante (unele au devenit clasice) privitoare la „fortuna” lui Homer, Virgiliu, Shakespeare, Byron etc. Variaţiile criticii în timp constituie un subiect deosebit de interesant. Şi în acelaşi timp foarte instructiv, invitînd la meditaţie şi modestie.

Deşi obiective şi pline de semnificaţii, va trebui totuşi să recunoaştem că toate aceste contexte sociale şi istorice, dat fiind caracterul lor de generalitate supraestetică, nu sînt şi cele mai potrivite pentru specificul artei literare. Literatura se cere citită şi dintr-un unghi propriu, mai ales într-un context propriu, care integrează şi asimilează totalitatea semnificaţiilor heterogene. Nimic deci mai firesc ca seriile şi coordonatele „social-istorice” să devină „istoric-literare”, respectiv „estetic-literare”, nu printr-un proces de autonomizare, ci de adecvare progresivă la esenţă. Seriile istorice se vor preface atunci în stiluri şi curente literare; relaţiile în filiaţii, influenţe şi izvoare; temele şi tipurile, în *Stoffgeschichte*, tipologie şi familii de spirite; stilul în „scriitură”; categoriile universale, în tradiţii şi realităţi specific naţionale etc. Noţiunea de „mediu” nu trebuie uitată nici ea. De acelaşi tip este lectura autorilor clasici cu ochi moderni, confruntarea criteriilor istorice cu realitatea literară contemporană, adaptarea continuă a noţiunilor estetice fundamentale, şi deci a contextelor corespunzătoare, la noile conţinuturi. Astfel se face că toate categoriile estetice (comic, tragic, sublim etc.) primesc nuanţe şi înţelesuri noi, noţiunile de gen şi specie evoluează, seria categoriilor nominale (donquijotism, byronism, bovarism etc.) se poate înmulţi etc. Critica literară, care operează numai cu astfel de repere, profită cea dintîi de pe urma acestor deplasări şi dilatări referenţiale.

Dar contextele mai au încă o faţă, interioară, ascunsă mai totdeauna privirilor. Este sfera semnificaţiilor ultime, a viziunilor despre lume şi viaţă, a raporturilor profunde dintre eu şi existenţă, incluse în orice operă literară de oarecare complexitate. Ele nu vor scăpa atenţiei criticului, atunci cînd investigaţia sa este orientată în adîncime. Semnificaţiile unei opere au o anume convergenţă, ele conturează un sens final (ontologic, etic, politic etc), fără întrebarea căruia opera riscă să rămînă inexplicabilă, haotică, adesea o enigmă. Cursa explorării critice se încheie deci în mod inevitabil cu atingerea

acestui punct terminus, în perspectiva căruia opera urmează să-şi dezvăluie cele mai confidențiale semnificații.

Întreg acest sistem posibil de referințe presupune, bineînțeles, o mare suplețe intelectuală, un simț special al integrării în context, şi - de ce să n-o spunem? - un anume sentiment al relativității concluziilor. Semnificațiile apar undeva la întretăierea a trei sfere bine distincte (T.S. Eliot a observat-o): poet-poem, cititor-critic, fiecare cu propriile sale asociații, disociații, jaloane, criterii, puncte de vedere, toate solidar şi fiecare în parte subordonate fluxului devenirii. Complexitatea, care se adaogă acestei variabilități inevitabile, nu poate stabiliza nici o semnificație. Toate, sau aproape toate, mai devreme sau mai tîrziu, se dovedesc incomplete, inexacte, dacă nu chiar false. Pe de altă parte, a fixa opera într-un singur sistem de coordonate, precum musca în chihlimbar, înseamnă a-i opri respirația. I-am tăiat celelalte contacte? Textul se asfixiază şi moare. Iată de ce criticul nu trebuie să „înțeleagă" niciodată definitiv şi complet opera literară; pentru ce el doar apasă pe o pedală sau alta, schimbînd cadența şi direcția după împrejurări. *Convorbiri*, *Intenții*, *Plimbări*, *Itinerare*, toate acestea nu sînt titluri fanteziste de critice. Soarta multor contexte este aceea de a spune fie mai mult, fie mai puțin despre o operă, de a se aşeza ori mai sus, ori mai jos, ori alături de ea. De ce atunci să nu vorbim deschis despre *Aproximații* ca Charles du Bos?

10. Critica trebuie să mai aibă şi o altă onestitate: să recunoască sincer, pe față, că explorarea semnificațiilor literare este legată nu numai de posibilitatea unor inevitabile erori, dar şi a unor mari abuzuri, extravaganțe, chiar aberații. Că se fac, adesea încadrări şi decupaje greşite, n-ar fi nimic. Gravitatea începe atunci cînd arbitrarul, divagația, gratuitul, paradoxul gol vin să acopere cu insolență opera literară, cînd te declari dispus, ca Jules Lemaître şi alți impresioniști să primeşti cu „bunăvoință toate raporturile, să nu alegi, sa nu cultivi nici unul în dauna celorlalte" (*Les Contemporains*, VI, *Prefață*), refuzînd orice selecție. De unde apariția unei vegetații parazitare care înecă şi compromite opera. Asociațiile prea bogate, conduse în spirit fantezist, pot fi eventual „literatură", nu însă şi critică literară. Acest stil pare să fi dispărut, dar locul său a fost luat de un altul, alimentat de toate teoriile semantice şi structuraliste moderne. Cînd preocuparea pentru sistemul de lectură trece înaintea lecturii propriu-zise, cînd voința de semnificație absoarbe şi ucide bucuria directă a textului, apare ceea ce

s-ar putea numi boala copilăriei structuralismului: abuzul de simbolie, excesul depistării semnificațiilor, obsesia referințelor secrete, latente. Textul se preface în rebus semantic, lucrurile cele mai simple devin complicate, mistere imaginare încep să plutească îndărătul celor mai insipide compuneri, compasul se deschide la întîmplare, stabilind raporturi din ce în ce mai îndepărtate de obiect, care, în cele din urmă, este pierdut din vedere. Amintirea sa nu mai slujeşte nici măcar ca pretext. Mijlocul s-a prefăcut în scop, iar acesta a dispărut.

Am atins, probabil, punctul cel mai nevralgic. Goana după sensuri şi semnificații riscă să dizolve literatura în propria sa semnificație, s-o reducă la o singură dimensiune, care o înghite. Relațiile, contextele, nu spun totul despre o operă. În plus, imaginea este totdeauna mai clară, în plasticitatea sa concretă, decît explicația sa discursivă. Semnificația mai degrabă o întunecă. De unde rezultă că, pînă la un punct cel puțin, critica „obscurizează" textul. Ea cade fără voia sa într-o situație oarecum asemănătoare cu principiul indeterminismului din fizică: condițiile înseşi, de observare a fenomenului îl modifică, îl alterează. Şi ceea ce se întîmplă în adîncime, se repetă şi la suprafață, în extensiune, urcînd treaptă cu treaptă. Din integrare în integrare, din context în context, din ce în ce mai largi, mai vaste, semnificațiile se subțiază mereu, devin tot mai diafane, mai inconsistente. Pînă la urmă ele se pulverizează, se volatilizează cu totul. Şi o dată cu ele şi opera ca semnificație. Trebuie să ştim deci de unde pornim şi unde ne oprim, refuzînd orice imaginație semantică vagabondă.

Distincția este crucială, jocul fantaziei contextuale, semnificante, firește, poate continua oricît. Nu noi o vom opri. Nici n-avem această intenție. Asociațiile, chiar gratuite, au adesea farmecul lor. Relații, puncte de vedere, putem stabili oricîte. Dar unde? Metoda îşi găseşte validitatea numai în eseu, nu în critica literară. Planurile nu pot fi confundate. Critica literară nu este eseu. Eseul n-are nici o rigoare asociativă, în timp ce critica literară are. Eseul explorează oricîte sensuri şi semnificații divergente, critica literară cultivă doar semnificațiile convergente, care integrează maximum de sens unitar posibil. Semnificațiile, cu alte cuvinte, se strîng, se grupează, se ordonează, tind să se transforme într-un sistem, în interiorul unei structuri, bine delimitată prin însuşi acest proces de explorare al semnificațiilor sale. Descoperirea semnificațiilor are deci o finalitate precisă: demonstrarea

existenței unei unități și totalități literare cu caracter polivalent. Atît și nimic mai mult.

11. Consecința ultimă, în planul criticii literare, este - încă o dată - de ordin valoric. Produsă de existența însăși a structurii, consolidată prin surprinderea unui sens, valoarea operei sporește și mai mult, unii spun „se potențează", prin relevarea conținutului său latent de semnificații, a cărui bogăție nu mai poate fi pusă la îndoială. Operele profunde, adînci, închid numeroase frumuseți ascunse, încă necunoscute, în timp ce platitudinea este totdeauna monotonă, unilaterală și mai ales evidentă pentru ochiul critic. Dovada poate fi făcută și experimental: n-avem decît să comparăm numărul exegezelor inspirate de Shakespeare și de - dăm un exemplu - Maurice Dekobra, de Eminescu și Th. Șerbănescu. Operația ține de esența forajului. Semnificațiile descoperite nu sînt atribuite și cu atît mai puțin superioare conținutului, cum credea vechea critica impresionistă (Anatole France, *La vie littéraire*, II, *Prefață*). Ele sînt însuși conținutul potențial al operei, actualizat prin fiece nouă semnificație. Valoarea literară constituie expresia acestei complexități. Intensitatea sa este direct proporțională cu nesfîrșita sa posibilitate de râsfrîngere în conștiințe.

Adrian Marino, în ***Iaşul literar***, XVIII, nr. 12, 1967, p. 53-62.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (I)

Cîteva clarificări şi recuperări terminologice introductive sînt strict necesare. Hermeneutica are ca patron simbolic pe Hermes, mesagerul şi „interpretul" zeilor (*hermeneutes*), al voinţei şi „mesajelor" divine, oculte (oracole, profeţii, declaraţii criptice, ermetice etc). Acelaşi rol de intermediar, de mediator, îl au şi poeţii în viziunea - foarte înrudită - a lui Platon (*Ion*, 534e): poeţii comunică prin limbaj suflul şi conţinutul inspiraţiei divine; ei doar transmit „comunicările" unor fiinţe superioare. Trecut prin această filieră, mesajul cuprinde nu numai o „informaţie", ci şi o „interpretare". Noţiunea se extinde şi în sfera juridică a „interpretului" legilor statului (Platon, *Legile*, 907a-e; *Rep*., 427e), dar originea sacră a hermeneuticii este indiscutabilă. Domeniul său primordial, arhetipic, va fi deci al interpretării sensului unor mesaje, texte etc, chiar în actul de mediere şi comunicare al acestor mesaje, texte etc.

Foarte înrudită, chiar identică, este şi noţiunea de exegeză (*hermeneia*). Sensul originar este acelaşi: hermeneutica este o exegeză (comentare, explicare de sensuri, texte etc). Practica introduce, totuşi, încă din Evul Mediu, o disociaţie, care se păstrează pînă astăzi: hermeneutica se referă la principiile şi regulile de interpretare, ea este ştiinţa şi metodica interpretării, în timp ce exegeza constituie aplicarea practică a regulelor hermeneutice, interpretarea propriu-zisă, concretă, aplicată pe texte. Hermeneutica este teoria exegezei; exegeza - o hermeneutică aplicată. Vom vedea că în această direcţie se dezvoltă totalitatea exegezelor ideilor literare a căror ultimă ipostază este exegeza, *id est* critica ideilor literare.

Cîteva detalii tehnice ale unor aspecte şi definiţii ale hermeneuticii religioase se dovedesc la fel de utile clarificărilor semantice şi delimitării precise a întregului domeniu hermeneutic - exegetic. Pentru Sf. Augustin (*De doctrina Christiana*) hermeneutica este ştiinţa regulilor de interpretare; ea trebuie să ofere exegetului toate mijloacele pentru a descoperi şi expune în mod exact sensul adevărat al cărţilor sfinte. Operaţie fundamentală, dat fiind existenţa sensurilor ascunse sau ambigui ale textelor sacre (*signa ignota*, *signa ambigua*). Herme-

neutica devine necesară din cauza neclarităților, nepotrivirilor sau contradicțiilor semnificațiilor textelor biblice sau canonice. Sf. Ieronim, autorul *Vulgatei*, se lovește de aceleași dificultăți. De unde preocuparea *De optimo genero interpretandi*. *Interpretatio* (= *interpretatio verborum*) devine în mod necesar o *explicatio* (= *explanatio rerum*). Conform definiției medievale hermeneutica nu poate fi decît o *ecclesiastica interpretatio*. Accepție tradițională pe care controversele Reformei, fundamental textuale, nu fac decît s-o consolideze. Un text clasic de Flacius Illyricus - *Clavis Scripturae* (1567) - examinează „cauzele, dificultățile literelor sacre" (*vel inscitia, vel malitia*) nu mai puțin de... 51 la număr, dar cărora li se găsesc și necesarele remedia. Controversele religioase ale secolelor XVI și XVII generalizează termenul (*De vera Scripturas interpretandi ratiae, De optimo genere interpretandi, Ars interpretandi, De interpretatione* etc.) cu o dată importantă: I. C. Danmarver, *Hermeneutica sacra* (1654), care introduce și chiar canonizează termenul. Hermeneutica este o *ars interpretandi* în vederea lui *recte interpretandi*, noțiune care se extinde și asupra literelor profane prin Augustinus Ernesti: *Ex hermeneutica profana de doctrina morali ex scriptia Suetonii discenda* (Lipsiae, 1689). Generalizarea metodei, aplicabilă atît „scrierilor biblice", cît și „oricărei alte literaturi", este pe deplin acceptată de doctrina actuală. Interpretarea constituie o „cheie" cu adevărat universală.

O contribuție esențială este și reîntoarcerea la texte; mai mult: recunoașterea primatului literei și spiritului textului, condiție de bază a oricărei interpretări „optime". Hermeneutica are ca punct de plecare existența dificultăților textuale, în limbaj tradițional „gramaticale". În această sferă intră analiza semantică a cuvintelor, semnificațiilor convergente și divergente, studiul limbii în succesiunea etapelor istorice și ca totalitate. În genere, ceea ce fondatorul modern al disciplinei, Fr. Schleiermacher numește *die grammatische Auslegung*. În același timp, hermeneutica se confundă și cu „filologia", mai întîi *philologia sacra*, apoi „disciplină filologică" generală (*philologische Disziplin*). Încă din secolul al XVI-lea, filologia constituia știința stabilirii, curățirii și interpretării textelor, filologul fiind, în același timp (în terminologie modernă), un autor de „ediții critice", un editor critic, științific de texte, dar și un analist, un interpret de texte, pe scurt un „hermeneut".

Toate aceste operații implică o disciplină, o serie de norme precise, hermeneutica desvăluind încă de la început o pronunțată vo-

cație metodologică. Ea stabileşte şi prescrie „reguli", Kanones, instituie un adevărat topos al metodei de interpretare. În tradiția lui Sf. Augustin se ajunge la o adevărată schemă de analiză printr-o investigare la două nivele de text: 1) *lectio* (= lectură), *enaratio* sau *explanatio* (= explicare literală), *emendatio* (= stabilirea textului), în vederea precizării sensurilor literale (*signa propria*) şi 2) interpretarea figurată, alegorică, în vederea stabilirii sensurilor literare (*signa translata*). Sinteza hermeneutico-filologică este realizată încă la această fază, combinație de erudiție, metodică şi capacitate de interpretare. În mod cu totul firesc, noțiunea *Kanon*-ului de interpretare revine şi la Schleiermacher. Ea se opunea atît intuițiilor romantice, adesea arbitrare, cît şi capriciilor sceptice sau subiective, înlocuite prin principii obiective de validitate. Este evident că hermeneutica se naşte cu puternice predispoziții antiimpresioniste, antisubiectiviste, postulatul de bază păstrîndu-şi întreaga actualitate: reacțiunile subiective pure, necultivate, neorientate, goale de orice principii şi metode, n-au nici o valoare. Aceste fenomene psihologice, empirice, sînt străine oricărei hermeneutici şi deci oricărei critici şi, cu atît mai mult, criticii ideilor literare. Hermeneutica surpă în mod radical bazele subiectivismului spontan, anarhic şi elementar. Ea n-are deloc superstiția autenticității şi valorii micii „impresii" *à l'état sauvage*, inconsistentă şi „primitivă". Ea se situează pe o treaptă superioară de evoluție intelectuală.

Ideea de *explanatio* atrăgea atenția că hermeneutica reprezintă în mod esențial o formă şi o metodă de explicare (cuvinte, sensuri, texte etc). Această solidaritate, echivalentă cu o adevărată identitate semantică, rămîne valabilă pînă azi, inclusiv prin cîteva nuanțe produse de aceeaşi fază antică, incipientă, a hermeneuticii. Nu este vorba numai de o simplă sinonimie (precum la Seneca retorul: *ermeneuma, atos* sau *hermeneunata* = explicare, fără sens retoric precis), ci şi de o amplificare în sens raționalist, intelectual. La Cicero (*Brutus*, 143), explicare are şi înțelesul de „luciditate a expunerii". Deci de transformare a expunerii retorice - şi prin extensiune hermeneutică - într-un proces inteligibil, controlat rațional, metodic. Distincția, care va deveni clasică, între *subtilitas explicandi* şi *subtilitas intelligendi*, fără a stabili limite precise, implică o anume diferență graduală, calitativă. Explicația are ca obiect situații hermeneutice particulare, în funcție de sensuri, texte şi contexte limitate, bine individualizate, în timp ce „interpretarea" tinde spre general şi total. Corelative şi solidare sînt şi noțiunile de explicare şi exegeză: explicarea şi exegeza textelor sacre, apoi

profane, se confundă în măsura în care-şi propun acelaşi obiectiv: precizarea cît mai exactă a gîndirii autorului. În dezvoltările ulterioare, „interpretarea" (în sens de „explicare") presupune: 1) descoperirea sensurilor primare şi secundare ale cuvintelor, identificarea relațiilor sintactice şi structurale între aceste elemente; 2) selecția, „alegerea", între mai multe sensuri posibile sau existente, deci ieşirea din ambiguitatea adesea inevitabilă. În critica pozitivistă, explicație, înseamnă descoperirea şi demonstrarea procesului genetic, cauzal. Referirea, prin opoziție, la un alt sens etimologic (*explico-are* = a desface, a desfăşura, a etala, a întinde) poate contribui la definirea mecanismului hermeneutic doar în înțelesul desfăşurării procesului analitic, exegetic. „A face explicită emoția, a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic" - „în critică a explica este sinonim cu a provoca percepția" - duce, în schimb, la concepția criticii exclusiv ca formă de recreație (predispusă la mari abuzuri, la transformarea criticii în exercițiu beletristic, „impresionist", la omisiuni importante şi inevitabile de sensuri care nu... „provoacă emoții" unui anumit critic etc). În orice caz, acest tip de „explicație" iese din sfera hermeneutică în înțelesul pe care-1 păstrăm acestui cuvînt.

El se precizează şi mai mult prin clarificarea relației hermeneutică = interpretare. Sinonimia porneşte chiar de la nivelul traducerii, de la un calc lingvistic: *Peri ermineis* (Aristotel) devine *De interpretatione* (Boetius), instituind o adevărată tradiție terminologică, în măsura în care, încă în Evul Mediu, *Hermea* este un *interpres*, *hermeuticum* nu-şi are echivalentul decît într-un *interpretativum*. Noțiunea se aplică atît domeniului epic-narativ (*narrando fabulam*), cît şi istoric. Asocierea ideii de disociere, de *discriminatio* (efectivă încă în secolul al XVII-lea) introduce o nuanță şi mai apăsat critică. Hermeneutica devine în felul acesta o exegeză sau o interpretare (*Auslegung oder Interpretation*) condusă de reguli ale „monumentelor" scrise. Ea poate fi de două tipuri: gramaticală, care urmăreşte construcția progresivă a textului, şi psihologică, prin transpunere în centrul procesului creator al textului. Scopul său este stabilirea unei interpretări universal valabile. Peste aceste elemente, doctrina actuală nu aduce nimic în plus. Sensul general constă în extinderea conceptului de hermeneutică asupra întregii teorii a interpretării. De unde efectul, într-un fel previzibil, al unei adevărate răsturnări de termeni: hermeneutica devine în felul acesta (în unele accepții recente) filozofia sau

teoria generală a interpretării. Pentru ca, la polul opus, să reapară concepția tradițională a hermeneuticii ca metodă de discriminare (între literatura originală şi imitată, de pildă). Noțiunile fiind nu numai solidare, dar şi circulare, astfel de polarizări în interiorul aceluiaşi cîmp semantic devin inevitabile.

În centrul interpretării, hermeneutica pune în mod necesar ideea de sens şi semnificație. Hermeneutica interpretează sensurile şi semnificațiile explicite sau implicite ale totalității simbolurilor, enunțurilor, textelor etc. supuse analizei sale. Operația este consubstanțială oricărui tip de „explicație" şi, în primul rînd, exegezei sacre: dezvăluirea sensului criptic, latent, obscur, al unui mesaj sau simbol - ce „vrea să spună", ce conținut are? Pentru aceasta, textul trebuie făcut „să vorbească" (*pronunciare*), să devină inteligibil, să-şi dezvăluie sensul originar, expresia lingvistică a mesajului să fie comunicabilă. Mai mult, orice discurs semnificativ este o *hermeneia*, o „interpretare" a realității, prin faptul că spune „ceva despre ceva". La Aristotel, orice „semn" purtător de semnificație (enunț verbal, nume, frază etc.) devine o „interpretare". Sau în „interpretarea" lui Boetius: *interpretatio est vox significativa per se ipsam aliquid significans*. Şi întrucît orice poate fi, în acest înțeles, o *vox significativa*, poate avea sau dobîndi o semnificație, hermeneutica devine știința interpretării generale a semnificațiilor. Dar această lărgire enormă a sferei de acțiune este direct proporțională şi cu sporirea dificultăților: provocînd o mare „explozie" de semnificații, hermeneutica intră într-un adevărat *embarras de richesse*, pentru a nu spune într-o totală derută şi confuzie, produsă de însuşi actul semnificativ al hermeneuticii. Rezultatul inevitabil este o mare variație, contradicție şi incertitudine de sensuri şi semnificații, între care aceeaşi hermeneutică este chemată să aleagă. Observație şi aceasta tradițională (evidentă la Sf. Augustin, la Abélard etc), transmisă întregii doctrine clasice a hermeneuticii al cărui obiect este: „Cunoaşterea semnificației (*Bedeutung*) pentru fiecare caz în parte, în funcție de adevărata întrebuințare pe care i-a dat-o scriitorul". Ce înseamnă „semnificație adevărată?" O întreagă hermeneutică este chemată să răspundă şi la această întrebare crucială.

De fapt, ceea ce ea ne oferă este doar cadrul de rezolvare al problemei, în funcție de criterii, metode şi opțiuni variabile. Care este sensul cel mai corect, pus în lumină prin cea mai bună lectură a textului, în scopul de a-1 face cît mai accesibil cititorului? Răspunsul

tradițional este chiar al tradiției oficiale, canonice, dogmatice: interpretarea este produsul lecturii „autentice” a textelor religioase care fac „autoritate” (*auctoritates, Sanctorum*). Ea nu operează, nu pune în lumină decît sensuri „admise” prin decizii conciliare, acordul unanim al Părinților bisericii, glose „magistrale” etc. În acest sens, interpretarea se reduce la exegeza unor sensuri „date”, normative. Valabilitatea lor este garantată de „autenticitatea” izvoarelor de bază, cerc vicios specific oricărei interpretări de acest tip.

În ***Ramuri***, XI, nr. 7, 1974, p. 10, 15.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (II)

Prin extensiune, sensul „autentic” (adevărat, obiectiv) este atribuit şi înțelesului originar, accepției inițiale a cuvintelor şi textelor, descifrate în semnificația lor funciară, specifică, alterată sau chiar pierdută pe parcurs. Ceea ce obligă hermeneutica la o permanentă referință şi disociere între sensurile literale, de bază, ale textelor şi derivate. Sensurile literale devin „autentice”, cele derivate „secundare”; cele dintîi sînt cele mai „profunde”, „originare”, celelalte doar posibile; unele sînt lingvistice, lexicale, altele non-lingvistice. Disociația *conotativ/denotativ* traduce aceeaşi dificultate şi opțiune profund hermeneutică: determinarea valorii devine o problemă referențială, de stabilire a unei semnificații printr-o altă semnificație, a unui sistem semnificativ printr-un alt sistem semnificativ. În aceeaşi alternativă intră şi sensurile profunde şi superficiale, interioare şi exterioare, latente şi manifeste, ascunse şi aparente. O *Ermeneutică* românească din secolul al XlX-lea făcea exact aceleaşi distincții, azi curente: „Sensul se împarte în verbal sau imediat şi în real sau mediat. Cel verbal sau imediat, care se cheamă totdeauna dată şi strict, literal, se arată mai deaproape prin însăşi significațiunea verbelor, cuvintelor” etc. Clasificarea pe două registre a sensurilor şi semnificațiilor nu este întîmplătoare: hermeneutica are, prin însăşi natura sa, un dublu orizont semnificant. Dacă mesajele de orice natură n-ar pune în circulație decît sensuri directe, plane, elementare, general valabile, hermeneutica nici n-ar fi apărut sau s-ar fi dovedit total inutilă. Cînd, dimpotrivă, ea nu

este decît o lungă şi metodică investigare şi interpretare de semnificaţii multiple, o neîntreruptă căutare de semnificaţii posibile.

La acest nivel, hermeneutica devine o realitate euristică, urmarea directă a polisemiei enunţurilor şi textelor. Existenţa neclarităţii, confuziilor şi haosului semantic o face imperios necesară. Sacră sau profană, hermeneutica încearcă să pună ordine în acest domeniu al incertitudinilor infinite. Exegeza medievală a Bibliei o declară „insondabilă", *mira profunditatis*, un vast şi adînc depozit de sensuri multiple. Dacă se simte nevoia unei *Clavis Scripturae*, a unei „chei" de interpretare, faptul se explică în acelaşi mod ridicat la rangul unui principiu hermeneutic fundamental: *De multiplici Sacrarum literarum sensu*. Fiecare cuvînt are un singur sens (*Sinn*, *sensus*), dar mai multe semnificaţii (*Bedeutungen*, *significationes*), principiu valabil şi pentru imagini, simboluri plastice, iconice etc. Ceea ce se numeşte în hermeneutica actuală „problema dublului sens" sau a „sensului multiplu" se înscrie în aceeaşi categorie a observaţiilor tradiţionale, aproape canonice. Devine limpede că hermeneutica nu poate ieşi sau depăşi condiţia fundamentală a obiectului său: polivalenţa oricărui tip de „limbaj".

Acest „viciu" se transmite din plin şi ideilor literare, al căror univers semnificativ impune o dublă deschidere: de la nucleul sau etimonul central de bază, în cercuri concentrice, din ce în ce mai largi, spre un întreg sistem modelabil, cercuri (= nivele de semnificaţie) care presupun, la rîndul lor, „deschiderea" (= clarificarea) prin interpretarea criticului ideilor literare. Relaţia este reciproc-dialectică: sistemul ideii literare are o capacitate potenţială de semnificare. El este autogenerator de sens, în timp ce criticul descoperă şi introduce în acest sens potenţial, latent, în expansiune, propriul său sens, propria sa schemă modelatoare. El introduce efectiv un mesaj într-un alt mesaj (situaţie hermeneutică-interpretativă generală), injectînd - dacă se poate spune astfel - în variantele anterioare, semnificante, ale ideii literare un nou semnificat; construcţia sui generis a unui model al ideii literare. În această perspectivă, clarificarea sensurilor şi depăşirea obstacolului polisimboliei prin raportare la „intenţia" care a prezidat elaborarea unui text sau altul (procedeu hermeneutic foarte controversat) se dovedeşte - în cazul ideilor literare - total inoperantă. Autorii unor enunţuri teoretico-literare au şi urmăresc, bineînţeles, anumite „intenţii" în actul formulării. Dar acestea n-au nici o valoare, nici o semnificaţie pentru construcţia modelului ideii literare în totalitate. Singura „intenţie"

legitimă şi constructivă din punctul nostru de vedere este a elaborării modelului propriu-zis, ca proiect şi act sistematic.

O soluție a depăşirii dificultăților polisimboliei şi ambiguității textelor este încadrarea într-o schemă dată, preconstruită, de interpretare, metodă pe care hermeneutica o propune încă de la începuturile sale. Ordonarea sensurilor se produce prin clasificare şi tipizare. Nu discutăm acum calitatea acestor tipologii, ci numai posibilitatea şi legitimitatea lor istorică şi metodologică. De altfel, hermeneutica aparține în bună măsură şi domeniului tipologic. Hermeneutica ideilor literare recuperează şi amplifică tocmai această tradiție plină de virtualități modelatoare.

Situația fundamentală este de natură „arhetipică". Orice schemă oferă o formă invariabilă de interpretare cu valoare de model exemplar. S-a observat, de altfel, că arhetipul impune prin el însuşi o semnificație, „un nucleu invariabil de semnificație". El dă sens unei matrici lingvistice tradiționale în care-şi recunoaşte un nume, o identitate verbală. Teoria medievală a celor patru sensuri stă la baza a patru tipuri distincte de hermeneutică, a patru metode clasice de interpretare: literală, alegorică, topologică, anagogică. Respectiv prin referire la sensul direct, analogic, moral şi teologic, transcendent. Terminologia este întrucîtva oscilantă, cu un accent deosebit pe „alegorie", interpretată - ea însăşi - ca o metodă-cheie a tuturor sensurilor figurate. A reface istoria acestei concepții nu stă în intenția noastră; ea a fost, de altfel, întreprinsă magistral de Henri De Lubac şi de alții. Dar nu este lipsit de importanță faptul că teoriile hermeneutice moderne redescoperă sau se revendică tocmai de la această doctrină, în mod evident tradițională, canonică. În ea se interferează o întreagă metodologie exegetică (Tyconius, *Liber Regularum*), o topologie (Flacius Illyricus, *De tropis et schematibus sacrarum literarum*), o teorie a semnificației (*De modis significandi*). Referirea actuală la Dante (*Convivio*, II, 1; Ep., XIII) şi în genere la distincția fundamentală dintre sensul literal/alegoric, literal/spiritual devine întrutotul explicabilă. Ne aflăm în prezența unui adevărat „loc comun" hermeneutic. Metoda se extinde şi asupra interpretării istorice, de asemenea tipizată, cu un accent deosebit, inevitabil, asupra analizei limbajului. Unele observații confirmă aceeaşi vocație topologică: există elemente constante şi paralele, elemente „topice care explică pe cele netopice" etc.

Ultima etapă a acestui mic excurs strict introductiv pleacă de la întrebarea nu mai puțin tradițională: este hermeneutica un act de înțelegere? Şi în ce măsură se poate vorbi de o „înțelegere" în domeniul ideilor literare? Trebuie mai întîi precizat că disocierea dintre înțelegere (=exegeză) şi interpretare (=hermeneutică) este greşită pentru simplul motiv că hermeneutica, fiind în esență tot o exegeză, nu-şi propune decît acelaşi obiectiv: înțelegerea. O examinare atentă a acestei noțiuni, în textul şi contextul său hermeneutic, dezvăluie încă de la Schleiermacher trei aspecte utile demonstrației noastre: a) interpretul transpune propriul său sens în textul interpretat; b) obiectul înțelegerii este descifrarea unui conținut interior de gîndire, gîndirea esențială, interioară şi exprimată, fiind unul şi acelaşi lucru ; c) „arta înțelegerii" implică o înțelegere integrală, totală a obiectului său. Dar „interiorizarea" nu este numai un atribut al obiectului hermeneutic, ci şi al subiectului hermeneutic. În termenii lui Dilthey, înțelegerea devine o „experiență interioară" („*innere Er-Jahrung*"), un proces prin care cunoaştem un „interior" cu ajutorul unor semne exterioare, exegeza sau interpretarea fiind „arta" de a înțelege manifestările vitale fixate prin expresii durabile. Concepția rațională, hegeliană, conform căreia „înțelegerea nu vrea să spună altceva decît ponderea în reprezentare şi memorie", este lăsată mult în urmă.

Natura abstractă şi cu totul particulară a ideii literare impune unele delimitări. Dacă hermeneutica ideilor literare este, ca orice proces dialectic de cunoaştere, nu numai o confruntare, dar şi o colaborare dintre un subiect şi un obiect, ea nu se reduce numai la un act intersubiectiv, la o pătrundere efectivă, la „trăirea" („*das Erlebniss*") unei idei. Că participarea reală sub orice formă la viața ideilor implică o transpunere, o vibrație interioară, o „penetrație afectivă", faptul ni se pare indiscutabil. Există un lirism, un entuziasm, chiar o euforie a ideilor. Aventura ideilor, în sensul experienței sau a „riscului" existențial, este pentru adevăratul ideolog, o foarte vie realitate. Dar trăirea ideii nu se reduce numai la interiorizare, ci şi la obiectivare, sub formă de sistem teoretic, supus unui principiu „logic" de desfăşurare, care poate fi construit sub formă de model. Deci nu întîmplător se poate efectiv vorbi de o „construcție" a modelului ideii literare. Căci hermeneutica, pe o latură, tocmai prin acest aspect subiectiv îşi revendică posibilități creatoare, calitatea de a fi o „artă a interpretării", o „înțelegere artistică". Formulările actuale traduc şi mai exact acest „act

creator". Hermeneutica este o „reconstrucție a unei construcții", o refacere - din interior - a unei concepții (sistem, model). Între aceste două momente, relația este de reciprocitate și circularitate, printr-un transfer reciproc de energii și sugestii, proces care se confundă, în formele sale evolutive, cu o adevărată identificare. Această „empatie" sau *Einfuhlung*, definită destul de exact încă de Herder, șterge orice graniță între subiect și obiect, între „eu" și „tu", respectiv interpret și text interpretat: „A înțelege un text presupune aceeași posibilitate de adecvare desăvîrșită ca și înțelegerea de sine".

Pe această bază s-a putut constitui, în epoca actuală, o adevărată hermeneutică ontologică (inițiată de Heidegger, continuată de Hans-Georg Gadamer, de alții), care iese din preocupările noastre. În esență, sensul interpretării și al existenței se confundă. Redusă la cea mai simplă expresie, ecuația ar fi următoarea: ființa-care-înțelege = ființa-care-înțelege-pe-altul-prin-sine, prin coincidență și identificare ontologică. A înțelege pe „altul" (un text. de ex.) devine manifestarea propriei noastre posibilități de înțelegere ca act existențial. „A înțelege un text înseamnă a-1 implica în propriul tău mod de a fi. Cine nu-1 implică, nu-1 înțelege, nu va putea niciodată să-1 explice".

În ***Ramuri***, XI, nr. 8, 1974, p. 10, 14.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (III)

Această „interiorizare a sensului" a putut fi surprinsă și în unele tehnici mistice orientale, înțelegem ceea ce ne apropie sau ne desparte prin confruntare imediată. Orice înțelegere este condiționată de modul celui care înțelege. Sensul interior nu se dezvăluie decît prin interiorizare. Ceea ce s-a numit, meta-hermeneutica lui *Dasein*, condiția însăși a conștiinței inteligibile și „înțelegătoare" aruncă o lumină asupra unor aspecte care fac parte din practica obișnuită a hermeneuticii. Ea presupune, într-adevăr, o „implicare", o participare la viața și destinul unei idei, ceea ce exclude posibilitatea hermeneuticii exterioare, superficiale, pur formale. Fără înțelegerea „interioară" a ideii, actul hermeneutic devine plat, ratat, pur didactic, total nesemnificativ. Dacă

atîtea exegeze nu duc la nici un rezultat, cauza este tocmai aceasta: neaderența criticului la idee, ne-trăirea sa, ne-asumarea sa interioară. Foarte simplu spus: între idee literară şi critic trebuie să existe afinități, corespondențe, o solidaritate profundă. Deci nu orice critic poate studia orice idee. În cazul ideilor literare el trebuie să aibă - sub toate formele - vocația ideilor, a imaginației ideologice, criticul de idei fiind un adevărat creator de idei. „Înțelegerea" ideii este însuşi modul său de a fi în fața ideii, integrat în ființa şi istoria ideii. Participare reciproc creatoare, înțelegerea ideii sporeşte propria noastră capacitate de înțelegere. Ființa „creşte", se dezvoltă, se transformă. Ea devine mai receptivă, mai disponibilă, mai suplă, mai elastică, prin integrare în „efortul hermeneutic". Pe scurt: mai „înțelegătoare".

Întreaga analiză duce nu numai la o solidarizare de conținut şi metodă între hermeneutică= înțelegere-exegeză, dar şi de termeni. Şi aceste noțiuni sfîrşesc prin a deveni alternative şi circulare: ca să înțelegi trebuie să adopți o hermeneutică, să interpretezi; ca să interpretezi trebuie să înțelegi, să practici o „interpretare comprehensivă", „care înțelege", printr-o „relație vitală cu obiectul", terminologie de altfel generalizată: „înțelegere prin interpretare", „interpretare efort de înțelegere", hermeneutica „înțelegerea interpretării" etc. Disociația - posibilă analitic - este inoperantă în planul experienței hermeneutice concrete, care nu cunoaşte nici priorități, nici subordonări, nici ordine preferențială. Doar că în locul descifrării de simboluri şi sensuri, hermeneutica noastră descifrează idei literare printr-o înțelegere raționalizată, atît a momentului interpretativ, cît şi a ideii interpretate.

Noul înțeles pe care-1 dăm înțelegerii hermeneutice nu poate fi, prin urmare, decît următorul: a înțelege sensul unei idei literare, a sistemului său interior şi, deci, a mecanismului de funcționare al modelului corespunzător. Criticul se transpune analitic în centrul „logic" al ideii, îşi asumă principiul de bază, înțelege modul, sensul şi ritmul de desfăşurare a ideii literare pe întreaga durată a manifestării sale istorice. Înțelegerea se confundă cu însuşi actul construcției unui model, al modelării. Ea implică descifrarea unui sistem, a unei coerențe, care devine, în acest caz, criteriul esențial al înțelegerii. Devine evident că vechiul obiectiv hermeneutic: a înțelege mai bine un text decît propriul său autor, stabilit de Fr. Schleger, Schleiermacher, Dilthey, reluat de mulți alții, nu mai poate fi primit decît în sensul următor: înțelegerea totală a sistemului ideii transpusă în model este net superioară înțele-

gerii fragmentare a ideii, exprimată prin definiții parțiale. Ceea ce echivalează cu a spune că ideea modelată, care devine propriul său „autor", „se înțelege" mult mai bine pe sine în această formă globală, de sinteză, decît sub formă de fragmente, de *membra disjecta*.

Acest preambul ne introduce în domeniul literar printr-o identificare esențială: hermeneutica înglobează sau se confundă cu critica literară din sfera căreia se va desprinde - în cele din urmă - şi critica ideilor literare. De la o anume etapă, operațiile hermeneutice încep să fie asimilate criticii literare, în egală măsură în care critica literară începe să aparțină, sub o formă sau alta, în mod programatic hermeneuticii. Întretăierea celor două domenii este precisă şi evidentă încă la Fr. Schlegel, după care hermeneutica include gramatica, critica şi poetica, discipline chemate să conlucreze, aşa cum recomandă de altfel şi Schleiermacher: „Arta de a citi şi arta de a înțelege să se sprijine reciproc". Hermeneutica devine, în felul acesta, o formă şi o metodă a criticii literare, necesară şi imanentă întregului proces critic cu care se identifică. Noțiunea actuală de „hermeneutică critică" apare din această cauză, pînă la un punct, tautologică. În schimb, ea păstrează, cu toată claritatea întreaga sa semnificație istorică. Este chiar surprinzător că o istorie a termenului de critică bine informată, ca a lui René Wellek, nu înregistrează şi această nuanță deosebit de importantă.

În practica terminologică actuală, identificarea rămîne totuşi de cele mai multe ori doar subînțeleasă. Dar se poate presupune în mod legitim că ori de cîte ori critica epocii îşi recunoaşte o vocație exegetică, de explicare, se defineşte ca un instrument de interpretare literară, gestul său este de esență pur hermeneutică. „Interpretarea" nu constituie un obiectiv facultativ al criticii, ci unul strict metodologic, fundamental. Prin definiție, critica interpretează un sens; „interpretarea" nu este altceva - cum afirmă şi Fr. Schlegel - decît o „hermeneutică critică nemijlocită", o „critică a sensului". întreaga teorie actuală a interpretării critice nu spune nimic altceva; preocuparea „interpretării corecte" a „adevăratei interpretări a textului literar constituie cu atît mai mult o tendință eminamente hermeneutică. Apariția unor (aparent) noi formule nu modifică acest program inevitabil tradițional, în măsura în care recunoaştem criticii aceleaşi operații esențiale. Uneori, interpretarea critică este asimilată unei „parafraze" sau „traduceri": „Eu n-am citit niciodată o carte, eu am tradus-o" - spune G. Călinescu. Este evident că în această accepție „traducere" înseamnă tot „interpretare".

Asocierea frecventă a „interpretării” şi altor obiective critice de bază (descriere, judecată, valorificare etc.) se produce în interiorul aceleiaşi sfere hermeneutice. Includerea „înțelegerii” la fel. Noțiunea circulă relativ puțin în „noua critică” franceză, iar referința la „hermeneutică” şi mai puțin. Dar chiar atunci cînd se folosesc sinonime sau parafraze verbale („interiorizare”, de pildă) sensul de bază rămîne cel primordial, hermeneutic, de *Erlebniss*, de realitate „re-trăită”. Noi înşine, folosind şi alte izvoare, unele şi româneşti, am vorbit şi mai înainte de „înțelegere”, ca element component al judecății critice. Se poate observa, şi cu acest prilej, existența unei teorii hermeneutice latente, generalizate, in statu nascendi, uneori de-a dreptul empirică, redescoperită periodic prin simplă reflexie critică. Dovadă în plus a caracterului topic, specific infrastructurii întregii teorii critice, redusă în esență la o serie de „locuri comune”.

În măsura în care critica a fost şi este definită drept explicare sau interpretare de text, acest caracter iese şi mai puternic în evidență. Orice interpretare gramaticală, filologică, textuală, în vederea unei „explicări” de sens, se orientează chiar de la început spre o metodologie, o *ars critica*. Născută în sanctuare, hermeneutica începe prin a fi însăşi „tehnica” de interpretare a oracolelor şi simbolurilor sacre. Ea presupune un sistem de explicații obiective, singure, care pot face inteligibile semnificațiile mesajului, metodă de lectură întemeiată pe „chei” şi „reguli”. Trecerea de la domeniul sacru la cel profan nu schimbă cu nimic această vocație metodologică: dacă un simbol ar fi explicat numai printr-un alt simbol, un oracol prin alte formule oraculare, cercul vicios ar fi desăvîrşit. Necesitatea de obiectivare a interpretării critice este, mai presus de orice, o necesitate a comunicării între un transmițător şi un destinatar. Poeții presupun, nu mai puțin, o cheie de lectură (Plutarch: *Quomodo adolescens poetas audire debeat*), deci o interpretare „optimă”. Programul hermeneutic se reflectă şi în titluri: la Huet (1661) - *De optimo genere interpretandi, De Claris interpretibus*; în manuale de retorică literară de prestigiu, ca al lui Rollin - *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres...* (1726-1728). Acesta din urmă pune bazele unei adevărate pedagogii a „explicației de text”: *De la lecture et de l'explication des auteurs* (II, 1. II, ch. III). *De la lecture des livres français: Essai de la manière dont on peut expliquer les auteurs français* (1.1, ch. I,. art. II). *De la lecture des Poètes* (1. II, ch. II, art. I, 2) etc. Ceea ce ne interesează în acest

cadru restrîns nu este istoria propriu-zisă a hermeneuticii literare, ci doar determinarea obiectivelor sale esențiale prin cîteva etape tipice. În concepția lui Schleiermacher ea se confundă și sub acest aspect cu o parte din programul actual al criticii literare: stabilirea „personalității compoziției", „individualitatea limbii", „unitatea stilului". Critica ideilor literare va apare, pe acest teren, preocupată, încă de pe acum, de „ideea operei" („Die Idee des Werkes"), de „gîndirea unui scriitor" („Die Gedanken einen Schriftstellers"). Ceea ce implică în mod necesar și aspecte programatice, teoretico-literare. Deci, obiectul investigațiilor noastre.

În ***Ramuri***, XI, nr. 9, 1974, p. 4.

HERMENEUTICA LITERARĂ. ÎNCEPUTURI (IV)

Teoria „explicării de text", foarte apropiată de critica literară cînd își propune analize stilistice, valorificări estetice, respingerea pozitivismului strict, în sensul Spitzer, Steiger, von Wiese, pregătește și consolidează critica de idei literare prin alte cîteva aspecte importante, mult prea ignorate sau superficial privite de critica literară curentă, foiletonistică. Esențială, între toate, este întoarcerea metodică, programatică la text, înapoi la text, la lectura atentă, minuțioasă, a textelor, atitudine radical opusă simplei „impresii". Critica ideilor literare are nevoie de o bază sigură: „de o critică de text - „control temeinic" - urmată de exegeza atentă a textelor teoretice. Bine citite, textele spun totul. Dar pentru aceasta ele trebuie bine „stoarse", pentru a ne da tot ce ne pot da. Pentru noi, noțiunile hermeneutice curente, care circulă azi mai peste tot, inclusiv în dicționarele literare („clarificare", „exegeză", „interpretare ca explicare sistematică, graduală, de la fapte la valoare estetică și de la clarificare logică la cea psihologică") au o finalitate precisă: analiza stringentă a textelor de idei literare în vederea descoperirii tuturor constantelor, recurențelor și modelărilor latente cuprinse în totalitatea textelor unei idei literare. Ceea ce implică un efort metodic, bine organizat, de documentare și interpretare. Hermeneutica exclude, de altfel, prin însăși natura sa, superficialitatea, improvizarea și dezordinea intelectuală.

Interpretarea literară urmăreşte, şi în domeniul literar, aceleaşi explicaţii esenţiale de sens şi semnificaţii, cu unele dificultăţi suplimentare, dată fiind bogăţia de semnificaţii a textelor literare. Postulatul de bază - *auctor absconditus* - reprezintă transpunerea în literatură a alegoriei, principiul oricărei interpretări medievale de text. În clipa în care lectura unui text literar începe să sugereze şi un alt sens, dincolo de cel literal, interpretarea literară - ca moment ideal - a luat fiinţă. Al doilea moment constă într-un transfer de valoare: sensul „ascuns", „adînc", „simbolic" etc. este superior sensului literar, al textului de suprafaţă, ierarhie implicată în orice definiţie de tipul sens adînc=sens adevărat, principiu alegoric fundamental. Al treilea moment recunoaşte sensului „adînc" o mare varietate de conţinut şi, deci, de interpretări posibile. Sensul ascuns este, prin definiţie, indeterminat, polivalent, *polisemos* (Dante, Ep., XIII, 7). Deci liber, creator. De unde apariţia interpretării libere, variabile, creatoare „imaginare". Mai ales în acest punct postulatul tipic hermeneutic al polisimboliei textului coincide integral cu principiul de bază, riguros-identic, al „noii critici". În ce măsură această critică este într-adevăr „nouă" se poate vedea cu uşurinţă.... Însă, tot atît de adevărat este că reeditarea acestui „loc comun" era inevitabilă...

Urmările principiului polisimboliei interesează critica ideilor literare sub un aspect şi mai însemnat: primejdia abuzului de sens şi de interpretare. Dacă alegoria devine prin abuz o adevărată „filoxeră a exegezei", apariţia interpretărilor fanteziste, delirante, constituie o adevărată plagă a studiilor şi controverselor literare. Încă în perioada *Querelle-i des Anciens et les Modernes*, Homer reprezintă un adevărat simbol al polisimboliei abuzive, al „sensurilor misterioase cu orice preţ", al „alegoriei forţate", obiect de ironie: „Cred că Homer ar fi foarte surprins dacă ar reveni pe lume şi ar cunoaşte tot ce i se atribuie". *La Querelle* constituie, în ea însăşi, un exemplu tipic al conflictului de mari proporţii produs de confruntarea sensurilor abuzive, care nu pot fi eliminate decît prin descoperirea unor norme obiective de interpretare.

S-ar părea, la prima vedere, că introducerea unor criterii, reguli şi scheme fixe, cu valoare universală, poate să asigure stabilitatea interpretării, să-i dea o bază „obiectivă", să elimine contradicţiile între interpretările opuse. În această direcţie au mers, spontan, empiric sau pragmatic, toate schemele de interpretare literară, de la *accesus ad auctores medievale*, pînă la sistemele pozitiviste ale secolului al XlX-

lea (*race*, *milieu*, *moment* - Taine, *Erebtes*, *Erlentes*, *Erlebtes* - Scherer), inclusiv totalitatea schemelor de analiză actuale: internă/ externă (reeditarea dicotomiei clasice fond/formă), intrinsecă/extrinsecă, istorice, sociologice, biografice, psihanalitice, psihocritice, stilistice etc. Cîte „metode" critice, atîtea principii şi posibilităţi de interpretare. Astfel de „reguli" sau „legi" apar mereu. La o privire mai atentă, observăm că ele nu oferă, de fapt, decît un cadru şi o clasificare a interpretărilor posibile, operaţie care are, fără îndoială, utilitatea sa analitică. Propunînd anterior, noi înşine, o schemă supraetajată (substructură, structură, suprastructură) nu ofeream, de fapt, decît un sens de orientare, o metodă posibilă de lectură. Dar controversa nu este şi nu poate fi eliminată, pentru bunul motiv că fiecare termen, element sau moment al acestei scheme (sau al altora) devine el însuşi obiect al unei interpretări, producător de alte semnificaţii în serie. „Fond", „formă", „mediu", „istorie", „intenţie", „context" şi foarte multe criterii de acest tip generează propriile lor semnificaţii, necesar a fi precizate înainte de a fi aplicate textului analizat. Şi cum toate aceste semnificaţii sînt în mod inevitabil mobile, cercul vicios al interpretării este desăvîrşit. Din acest punct de vedere, interpretarea pur obiectivă rămîne o iluzie, cît timp termenul referenţial, chemat să semnifice obiectiv un text, este, el însuşi, polivalent, larg interpretabil, fapt care face cu neputinţă o interpretare universal valabilă. Pentru fiecare interpret, orice criterii - oricare ar fi acestea - pot să însemne altceva. Este deci necesar ca toţi hermeneuţii unui text să cadă în prealabil de acord asupra fiecărei semnificaţii a fiecărui element al sistemului de referinţă în parte.

Însă, chiar şi în acest caz, nu se ajunge decît la o pseudo-universalitate, la un consens foarte limitat, cu valoare eminamente statistică, redusă la un grup, la adepţii aceluiaşi sistem terminologic şi de interpretare. Există o întreagă dialectică a generalului şi particularului şi în domeniul schemelor de interpretare: scheme generale/ scheme particulare. Acestea din urmă reduse la „cheile" de lectură strict personale ale unui critic - („timpul interior" la Georges Poulet, „senzaţia" la Jean Pierre Richard etc). Definim situaţia foarte generală a interpretării textelor literare, a literaturii în sensul larg al cuvîntului.

În *Ramuri*, XI, nr. 10, 1974, p. 6.

LIMITELE METODEI HERMENEUTICE

Procesul hermeneutic trebuie totuşi privit cu luciditate pentru a înlătura orice tentativă de supralicitare şi de preluare docilă, necritică. Precum orice altă formă de critică, critica ideilor literare nu poate fi nici absolută, nici infailibilă. Ea este aplicabilă, dă bune rezultate, îşi demonstrează din plin valabilitatea numai între anumite limite. „Adevărul" său este al validității metodei folosite, care operează exclusiv prin stabiliri de relații şi integrări de relații în interiorul unor sisteme formalizabile. Orice mecanism intelectual întemeiat pe raporturi şi relații este relativ prin definiție.

O primă limită este impusă de însuşi apriorismul modelării, care nu poate şi nu trebuie să definească toate noțiunile, toți termenii folosiți, pentru a nu cădea în cercul vicios al tautologiei: „întrucît definițiile - observă şi D'Alembert - constau în a explica un cuvînt cu ajutorul unuia sau mai multor alte cuvinte, rezultă în mod necesar că există cuvinte ce nu trebuie niciodată definite, deoarece, în caz contrar, toate definițiile n-ar mai forma decît o specie de cerc vicios, în care un cuvînt ar fi explicat, de un alt cuvînt, ce ar fi servit la propria sa explicație". Iată de ce unele propoziții vor fi doar subînțelese, altele doar enunțate neanalitic, prin întreținerea ficțiunii consensului prealabil. Metoda presupune un număr de termeni, noțiuni, idei literare etc., folosite ca şi cum asupra lor s-ar fi căzut de acord de la început, acceptate în mod tacit sau declarat ca puncte legitime de plecare. Orice model propune, de fapt, doar propria sa concluzie, cu care se identifică pe parcurs. Ea nu este demonstrată, ci numai enunțată, sub rezerva verificării hermeneutice. Un articol de *Dicționar* ce şi-ar propune să definească pas cu pas toți termenii implicați argumentării fără să alterneze termenii tehnici explicați cu termenii comuni imediat inteligibili (fie şi convențional (inteligibili) ar constitui o monstruozitate. Rezultatul ar fi un glosar inform, care şi-a pierdut pe drum însuşi sensul preocupării sale: ideea centrală.

La obiecția (adusă în trecut şi lui Croce) că tautologia, chiar şi în acest caz, nu poate fi evitată, întrucît seria de identități *artă = creație = intuiție = frumos = geniu = gust = artă* ne întoarce la punctul de plecare (literatura este literatură, poezia este poezie etc.) se poate răspunde că spirala ascendentă a spiritului hermeneutlic nu coincide niciodată cu poziția sa inițială. Pe parcurs, la fiecare din

revoluțiile şi etapele străbătute, ideea literară se modifică, se dezvoltă, primeşte o altă formulare, un alt conținut, care numai sub raport formal este acoperit de vechiul concept. Substanțial, el a devenit un alt concept, care continuă să folosească eticheta tradițională doar din stricte rațiuni lingvistice, pentru simpla comoditate a comunicării. Rolul criticii ideilor literare constă tocmai în înlăturarea acestor suprapuneri simplificatoare prin demistificarea oricăror sinonimii abuzive. Repetiția este numai conceptuală, nu hermeneutică, nici critică. Definiția poeziei, primită ca bază de discuție, şi definiția acceptată la sfîrşitul întregii analize, nu mai coincid decît în parte. În caz contrar, procesul este ratat, el nu şi-a atins scopul. Pe de altă parte, noi recunoaştem în mod deschis toate consecințele gîndirii de tip circular, care sugerează efectiv stagnarea în perspectivă transcendentă şi implică desfăşurarea ciclică în cea istoric-imanentă.

Limitată - acceptabilă doar ca o fatalitate metodologică - este şi posibilitatea de adecvare a ideii literare la textul literar, inevitabil parțială, aproximativă. Față de realitatea literaturii, sub toate formale sale, definițiile literare prezintă - fără excepție - un coeficient variabil de neaderență, de necorespondență şi, deci, implicit, de autonomie. Ideea literară are propria sa coerență şi rigoare, care niciodată nu acoperă şi nu se suprapune integral peste relieful textului literar. Între cele două planuri există discontinuitate şi divergență. De unde relativitatea oricăror definiții literare, imposibilitatea formulei stricte, algebrice, care nu poate reduce la unitate imensa varietate fenomenală şi polisemică a literaturii. Orice idee literară implică deci excepții, surprize, aspecte ireductibile, de primit ca atare, întrucît nu se poate cere unui „model" literar mai mult decît el îşi propune şi este capabil să realizeze. Observații în acest sens s-au făcut adesea, dintr-o perspectivă mai curînd sceptică.

Noi plecăm, în mod deschis, de la ipoteza disocierii dintre planul teoretic şi practic al literaturii, refuzînd orice descurajare, deoarece ne-am interzis de la început orice exagerare sau iluzie. Cît timp studiul teoretic al literaturii presupune în mod necesar raportarea la o serie de categorii critice, generalizante prin însăşi structura lor categorială, ne-am asumat, implicit, şi toate urmările: existența textelor sau operelor ireductibile la concepte riguroase; dificultatea reducerii la unitatea terminologică a diversității fenomenelor; primejdia categoriilor prea generale; modificarea continuă a semnificațiilor unui concept

prin apariția noilor opere; riscul simplificării prin formule-cheie, al schematizării şi alterării intuiției prin limbaj critic convențional; fracționarea unei opere unitare, care poate parcurge mai multe stiluri raportate la idei diferite; abstractizarea excesivă a literaturii etc.

Toate aceste obiecții ar pune, într-adevăr, în mare dificultate orice critică literară. Numai că programul nostru nu este identic cu al criticii literare, al cărui obiect este unicitatea, personalitatea estetico-ideologică ireductibilă a operei literare. Fără îndoială conceptul de fantastic se pulverizează în opere. Orice noțiune literară îşi îngustează sfera, se subdivide, se individualizează: cîte opere, atîtea „categorii" estetice. Or, critica ideilor literare parcurge o traiectorie diametral opusă: ea pleacă de la accidentul operei pentru a se ridica la modelul teoretic al tuturor operelor de tipul său. Între preconceptul pur şi abstract şi realitatea concretă, ideea literară se constituie într-un spațiu intermediar: ea recuperează prin inducție doar atîtea elemente cîte sînt necesare pentru a o face posibilă, funcțională şi reprezentativă pentru o singură categorie.

Dincolo de acest „barem" al investigării şi integrării concrete, varietatea realității nu mai constituie nici o primejdie sau tentație. Fenomenalitatea literară poate rămîne foarte bine fie dincolo (prin abundență de aspecte), fie dincoace de concept (prin insuficiență de aspecte), fără ca prin aceasta validitatea construcției să sufere în vreun fel oarecare. Este vorba, se înțelege, în toate aceste împrejurări, de idei bine documentate şi articulate, care pot să ilustreze o „logică" evidentă. Demonstrarea poate face însă abstracție de excepții sau lacune. Dacă am tinde la epuizarea şi validarea definiției în funcție de orice „absență" sau „prezență", obsedați de orice operă posibilă, reperată sau nereperată, resemnați la o pseudo-definiție care mereu doar s-ar „face", căutîndu-se pe sine, n-am mai construi nimic, niciodată. Ar însemna să renunțăm la orice efort de sistematizare, tipizare şi teoretizare al literaturii, ceea ce nu poate sta în intenția nici unui critic român.

Limitată este şi posibilitatea clarității integrale. Fără a cădea în paradox, îndrăznim să afirmăm că un grad oarecare de „confuzie" şi „haotic" constituie o condiție necesară a formulării oricărei idei literare. Dacă este exclusă claritatea de tip matematic sau logic; dacă „multe cărți - cum observă şi Kant - ar fi cu mult mai clare, dacă nu ar fi vrut să fie atît de clare"; dacă „mijloacele care ajută pentru a produce claritatea sînt fără îndoială utile în amănunte", dar „de multe ori

dăunătoare în ansamblu, întrucât nu permit cititorului să ajungă destul de repede să îmbrățișeze ansamblul cu privirea, - şi acoperă cu toate culorile lor sclipitoare articulația sau fac de nerecunoscut structura sistemului de care depinde totuşi de cele mai multe ori judecarea unității şi solidității lui", rezultă că un coeficient de inefabil teoretic este implicat în însăşi aplicarea metodei adoptate. Această noțiune de „inefabil teoretic" trebuie înțeleasă în mod exact. Cu cît precizia unei definiții este mai mare, cu atît definiția devine mai generală, deci mai vagă. Claritatea este invers proporțională cu abundența detaliilor concrete, inevitabil sacrificate sau „circumscrise" (ca să nu spunem „siluite") sub presiunea exigențelor noțiunilor folosite. Astfel de observații s-au făcut în domeniul definițiilor literare, încă în secolul al XVIII-lea, urmate de recomandarea evitării definițiilor prea stricte, prea rigide, prea închise. Elasticitatea, suplețea şi chiar o anume interferență nu poate fi exclusă, nici condamnabilă.

Unele realități estetico-literare nu pot fi definite cu precizie maximă: inefabilul, gustul, sublimul etc. traduc emoții foarte concrete şi, totuşi, labile, aproximative, ambigui prin interferență în diferite contexte. Sensul istoric şi estetic al unei idei literare nu se suprapun niciodată, deşi se intersectează în permanență.

Limitată este, în sfîrşit, condiția însăşi a determinării concepțiilor şi ideilor literare. Noi acceptăm deschis, lucid şi fără iluzii această concluzie, care se impune cu necesitate, la antipodul oricărui dogmatism posibil. Spre deosebire de dogmatismul impresionist, şi neoimpresionist, întreținut de unii gazetari literari, cel mai periculos, mai sclerozat, mai antipatic şi mai arogant dintre toate (deoarece el ascunde sub o mască „subtilă", care afectează libertatea spirituală, obstinația opacă a simplei impresii, transformată într-un absolut, în interiorul căreia criticul se baricadează, surd la orice controversă), critica de tip herrneneutic, prin însăşi circularitatea şi deschiderea sa continuă, refuză orice stagnare, osificare şi închidere. Rezultatele sale sînt prezentate sub beneficiul construcției autotelice, satisfacției interioare, inventarului final, stadiului actual şi limitelor cunoaşterii. Scopul ultim nu este de a da definiții definitive, ci de a examina condițiile şi posibilitățile oricărei definiții perfectibile. Această limitare şi relativizare a criticii ideilor literare nu exclude, ba chiar implică, efortul metodic al cunoaşterii şi determinării. Noi împingem întreaga operație cît mai departe posibil: „Expunerea - spunea Aristotel - va fi mulțumitoare,

dacă va atinge acel grad de exactitate ce-l îngăduie materia dată" (*Etica Nic*., I,1,1094b). A proceda astfel ar însemna să abdicăm de la analiză şi investigaţie, de la sforţarea intelectuală organizată, de la finalitatea şi tensiunea naţionalistă şi critică a cunoaşterii, de dragul paradoxului ieftin, obscurantist, iraţionalist şi acefal, al pseudo-indeterminismului absolut, pe care unii jurnalişti literari inocenţi l-au pus în legătură cu... „relaţia de incertitudine a lui Heisenberg". Ca şi cum ideile literare ar fi... atomi şi electroni! Detaliul, în treacăt fie spus, aruncă o vie lumină asupra competenţei şi seriozităţii cu care unii cronicari improvizaţi înţeleg să discute astfel de probleme ce-i depăşesc sub toate aspectele.

Metoda hermeneutică este astfel concepută încît ea nu numai că nu refuză toate completările şi rectificările legitime, dar ea presupune prin însăşi logica sa interioară satisfacţia descoperirii, recuperării şi integrării continui. Acest sistem nu numai că nu suferă de „amor propriu", dar el nu poate să funcţioneze decît numai printr-o astfel de perfecţionare, în interiorul modelelor pe care şi le prescrie. El ştie că nu ştie tot, că n-a dezlegat toate problemele, că nu le va desluşi, de fapt, pe toate niciodată, făcîndu-şi un mod de existenţă şi de expresie tocmai din această „ironie" a anticipării, acceptării şi resemnării cunoaşterii literare limitate şi relative.

Ce rezultate creatoare, originale, poate da o astfel de metodă? Întrebarea nu este chiar lipsită de sens, deoarece critica ideilor literare - în obiectul şi procedeele sale specifice - nu este încă bine consolidată în conştiinţe, unde nu lipsesc nici prejudecăţile, nici exclusivismele. Totuşi, noi nu vedem de ce criticii operei literare i s-ar recunoaşte şi criticii ideilor literare nu i s-ar recunoaşte acelaşi atribut de „creator", la care are acelaşi drept, în condiţii de competiţie deplină. Dacă valoarea teoretică şi ideologică este calitativ egală şi, deci, comparabilă valorii artistice, întrucât poate fi mai valoros un roman decît teoria romanului, un volum de poezii mai valoros decît teoria lirismului? Dacă plăcerea de a citi şi de a analiza idei este la fel de legitimă ca orice altă lectură sau analiză, de ce critica ideilor literare nu şi-ar asuma, din plin şi pe faţă, aceeaşi satisfacţie? De ce ar fi mai atractivă să zicem, din punct de vedere „literar", opera lui Ion Agîrbiceanu sau Cezar Petrescu decît controversa clasic-modern, sau problema avangardei, o colecţie de debutanţi - oricât de promiţători - mai semnificativă decît problema literaturii şi antiliteratură? Dacă pretenţia unor scriitori că numai ei ar fi „creatori" nu şi critici este total greşită, nu mai puţin

exorbitantă rămîne tendința unor critici de a monopoliza numai ei, şi numai pentru formula lor (de obicei liricoidă - impresionistă), toate forțele de „creație" ale criticii. Acestea sînt mult mai mari decît se crede în genere. Ele sînt, de fapt, teoretic şi practic vorbind, nesfîrşite.

Critica ideilor literare îşi revendică în mod deschis şi fără nici un fel de complex (de superioritate sau inferioritate) capacitatea creatoare. Ea constituie o tentativă hotărîtă de a lărgi sfera creației critice, plecînd de la premisa că ideile sînt opere; că există o reală congenialitate între critic şi creator; că orice conştiință a creației echivalează - în spirit modern cu însăşi creația; că orice idee are o expresie unică, irepetatilă, creatoare chiar prin acest fapt; că organizarea oricărei idei - literare sau nu - are afinități artistice prin însăşi opera de ordonare şi asamblare pe care o presupune; în sfîrşit că orice acțiune de sintetizare şi modelare este fundamental creatoare. Critica ideilor literare pleacă de la omologia sinteză-creație. Constituirea unor bune „modele" funcționale, coerente şi consecvente în toate compartimentele, desfăşurate unitar pe durata întregii construcții este în sine creatoare. În astfel de împrejurări, creatoare este însăşi metoda, principiul său de organizare şi aplicare, modul de selectare, reconstituire şi re-formulare, „arta" de a converti datele problemei într-o nouă demonstrație bine articulată. Ideile, citatele, materialele documentare circulă peste tot. Se ştie: totul a fost spus de mult. Esențial este a regrupa elementele preexistente în cadrul unui sistem, în funcție de unghiul unitar de percepție, al unei concepții personale, într-un cadru ideologic bine întemeiat.

„Ideea - observă şi G. Călilnescu - este lucrul cel mai obştesc şi nimeni nu se poate îndărătnici de a susține că a stabilit un raport întâia oară. Originalitatea de gîndire şi deci dreptul de proprietate porneşte de la complexul unei atitudini întregi. Dacă, prin urmare, în marginile competenței adevărate introducem un sistem de gîndire în totalitate nou sau în tot cazul cu nouă vitalitate, e oarecum demoralizant şi inutil să împingem probitatea pînă acolo încît să verificăm autenticitatea ideilor izolate".

Mişcarea se desfăşoară în doi timpi: selecția şi reconstrucția, momente corelative ale unui proces unic de sinteză creatoare. Pentru noi (a spus-o de mult şi La Bruyère) „alegerea ideilor este invenție". Şi ea este „invenție" întrucît implică intervenția unui criteriu selectiv stabil, în perspectiva viziunii de ansamblu care filtrează şi recuperează

exclusiv în funcție de exigențele sale. O astfel de „lectură” este totdeauna preferențială şi fragmentară. Ea „alege” doar ce-i „convine”, în limitele unei „scheme”, care constituie însăşi ipostaza creatoare a spiritului critic şi teoretic. De aceea, ea nu poate fi decît „parțială” şi productivă. Procedeul are înalte virtuți creatoare: o idee este sculptată şi modelată aşa cum un pictor absoarbe şi remodelează imaginea brută a naturii. Cézanne spunea: „Iau din dreapta, din stinga, de aici şi de acolo, de pretutindeni, culorile sale, nuanțele; le fixez, le alătur una alteia, şi toate formează linii, devin obiecte, roci, copaci, fără ca eu să mă gîndesc la asta”.

În acelaşi timp, destructurarea prin selecție devine restructurarea prin concepție. Fiecare idee literară este supusă, unei radiografii interne, care-i schițează „scheletul” şi istoria, sub forma unei reconstrucții concentrate, sferice. Este refăcut, pe texte, în mod analitic, procesul însuşi al ideii, ordonarea şi sistematizarea critică scoțînd singure în relief toate calitățile şi defectele soluțiilor anterioare. Elementele fundamentale ale problemei sînt, în felul acesta depistate, extrase şi reformulate pe un spațiu restrîns, prin excavare, comprimare şi sistematizare. Este punctul de convergență al întregii critici a ideilor literare, inventivă (în intenție cel puțin) tocmai prin această reluare şi reconstruire, într-un plan propriu, a fiecărei idei discutate. Contribuția reală, în adîncime, a criticii ideilor literare este, deci opțiunea şi sinteza, unghiul de percepție şi de rezolvare al ideii respective, coerența şi consecvența articolului. Invenția substanțială stă în soluția generală, mai puțin şi, uneori, chiar deloc în detalii, cele mai multe, în mod inevitabil, de uz comun. În măsura în care soluția de ansamblu nu calchiază şi nu se suprapune peste nici una din rezolvările existente în punctele esențiale, paternitatea revine, de drept şi de fapt, criticului în cauză. Prin acest procedeu hermeneutic ideea literară este, efectiv, reinventată: „Să nu mi se spună că n-am spus nimic nou: dispoziția materiei este nouă: cînd te joci cu mingea, aceeaşi minge o aruncă şi unul şi altul, doar că unul o aruncă mai bine”. (Pascal).

În ***Ramuri***, VIII, nr. 10, 1971, p. 8.

PENTRU O HERMENEUTICĂ ROMÂNEASCĂ (I)

Din punctul nostru de vedere, critica ideilor literare implică o hermeneutică de un tip special, adaptată şi perfecţionată în vederea noului său obiectiv, pe care înţelege să-1 atace în cercuri concentrice, pe trepte tot mai înalte. Cu alte cuvinte, noi împrumutăm de la vechea hermeneutică, de tipul Schleiermacher, ideea de circularitate, de „ciclu hermeneutic" (tot-parte-tot/parte-tot-parte), reluată pe diferite planuri, într-o ordine analitică ascendentă, orientată spre convergenţă şi totalizare.

1. Operaţia fundamentală, care se cere bine înţeleasă deoarece ea oferă „cheia" întregii metode, constă într-o acţiune de modelare. Noi percepem, studiem şi definim ideile literare sub formă de „modele" ideale: sisteme teoretice, care tind să cuprindă şi să explice ideile literare în aspectele lor esenţiale, integrate şi articulate de o „logică" interioară, condiţionată istoric şi dialectic. Ideile literare (şi nu numai literare) au o vocaţie modelatoare, deoarece - după noi - ele funcţionează şi se dezvoltă numai în cadrul unor structuri date, prin organizări prescrise de un pseudo „cod genetic". Unele premise nu pot conduce decît la anumite concluzii; oricît de elastică i-ar fi desfăşurarea, nici o idee literară nu-şi depăşeşte „ereditatea", „genotipul". Ideea de clasic nu poate deveni subit romantică şi invers.

Ideile literare fiind „stereotipe", multe din formule dovedindu-se pe parcurs uimitor de omogene, echivalente sau identice, studiul lor identifică şi defineşte, de fapt, tipuri de explicaţii şi soluţii. De aceea nu trebuie să surprindă că, de cele mai multe ori, ne aşezăm, în mod deliberat şi de la început, din perspectiva tipologiei tradiţionale. Deoarece noi plecăm de la premisa că ideea literară evoluează numai în cadrul propriului său „arhetip", pe care doar îl descoperă şi-l amplifică pe parcurs, prin desfăşurarea istorică. În realitate, el preexistă. În orice caz, ideea literară supusă modelării se comportă ca şi cum acest „arhetip" ar exista. Istoria ideii nu constituie, în această împrejurare, decît un act de conformare la o normă implicită şi, în acelaşi timp, de recunoaştere explicită a unui prototip. De unde şi profunda coerenţă a oricărei idei literare.

Modelul său constată realitatea unei situaţii obiective: sistemul ideii, care are o „logică" proprie, închisă potenţial într-un nucleu, impune o strictă coeziune, o riguroasă interdependenţă funcţională. Critica ideilor literare nu foloseşte şi nu acceptă decît modele care funcţionează, capabile să coordoneze, să integreze şi să ratifice toate

elementele şi observaţiile adiacente recuperabile. Modelul unei idei literare nu poate fi decît valid, sistematic şi funcţional. Ideile rebele, ireductibile sînt numai în aparenţă „rebele", „ireductibile", prin raportare doar la anumite sisteme neaderente. În astfel de cazuri, criticul are cel mai bun indiciu că ele aparţin în realitate unor alte sisteme, de reperat şi modelat ca atare, după o altă formulă, a cărei pertinenţă se verifică tocmai prin capacitatea sa de integrare şi resorbire a ideii „anarhice". Pentru noi nu există idei „furioase" *à l'état sauvage*.

Nici un model nu apare constituit cu claritate chiar de la început. El se dezvoltă şi se cristalizează progresiv, înscris într-o durată, pe o traiectorie istorică. Ceea ce-1 caracterizează este verificarea, modificarea şi perfecţionarea continuă. Operaţia îmbunătăţirii textelor este relativ uşoară, deoarece orice model hermeneutic implică periodicitatea, circularitatea. De la un timp, istoria oricărei idei literare începe, parcă, să stagneze, să se repete, să revină la aceleaşi poziţii, la aceleaşi formule consacrate. Undeva, desfăşurarea ideii literare tinde deci să se „închidă" prin imitaţie, autopastişă, alunecare inocentă în scheme date, tradiţionale. Rotaţia şi revenirea par involuntare, inevitabile. După ce parcurge întreg ciclul său interior, ideea literară se întoarce, s-ar zice, la punctul de plecare. Antiliteratura neagă literatura, pentru a deveni la rîndul său, ea însăşi, literatură. Ceea ce este foarte exact şi în acelaşi timp relativ iluzoriu. Eterna rotire a ideii (folosim o imagine) se desfăşoară în spirală ascendentă deschisă. Ea parcurge o mişcare de revoluţie, care, însă, nu coincide niciodată cu poziţia iniţială, reluată succesiv pe diferite planuri superioare de complexitate, situate însă pe aceeaşi verticală. De unde rezultă că nu poate fi vorba, în realitate, de nici o tautologie. Fiecare nouă interpretare semantică deschide tot mai larg această spirală, care continuă să aibă axul său ideal inflexibil. În felul acesta, ideea literară participă la „istorie", creşte, se dezvoltă, rămînînd mereu ea însăşi. Succesiunea este absorbită de periodicitate, apoi de nemişcare.

Din care cauză, viziunea istorică a criticii ideilor literare este amplificată treptat, în sens tipologic. În materia vie a istoriei literare şi a conştiinţei sale estetice noi căutăm cu prioritate prototipii, identificăm, pe cît ne stă în putinţă, structurile stabile, supratemporale. Oricare le-ar fi definiţia, teoriile clasice şi moderne refac, în expresii mereu schimbate, acelaşi sistem de argumentare. De unde rezultă că, de la o anume etapă a demonstraţiei, materialul istoric respectiv, documentarea şi erudiţia încep să joace un rol tot mai secundar. Citatele

româneşti şi străine n-ar mai face decît să confirme aceleaşi idei, în cadrul aceloraşi modele, organizate după aceleaşi scheme. Pe un bogat fond aperceptiv încercăm să ridicăm o construcție, care se vrea solidă şi funcțională prin ea însăşi.

Excesul de documentare este cu atît mai inutil cu cît de la un timp observăm, nu fără oarecare melancolie, că La Bruyère are dreptate şi în domeniul ideilor literare: „Totul a fost spus; totdeauna venim prea tîrziu de şapte mii de ani de cînd există oameni care gîndesc". Ca să ajungi la acest stadiu de edificare superioară, baia de erudiție se dovedeşte însă necesară. N-au dreptul să fie sceptici decît cei care vorbesc în cunoştință de cauză, nu superficialii. Dar odată această fază consumată, viziunea ciclică şi tipologică reprimă orice infatuare teoretică, orice veleitate de originalitate ostentativă. Privită din această perspectivă, critica ideilor literare constituie o adevărată mortificare şi asceză, o „lecție" de relativism şi blazare, poate şi de prudență sau înțelepciune. Ea priveşte cu surîs ironic, pseudo-descoperirile de ultimă oră, relansarea zgomotoasă a locurilor comune, compilația jurnalistică, banalitatea care se vrea strident inedită. Este uneori chiar instructiv să surprinzi o idee pretins „nouă", în flagrant delict de mistificare, chiar dacă involuntară, să-i demonstrezi negru pe alb că pretinsa „originalitate" este, de fapt, de mult clasată şi acceptată. Ideile literare verificate duc, în realitate, o coexistență paralelă în timp şi spațiu. Ele revin, se repetă, sînt „spuse". Iar dacă ar fi vorba să ne revendicăm, totuşi, o „originalitate" oarecare, atunci pseudo-originalitatea noastră constă tocmai în adoptarea deschisă a unei astfel de poziții antioriginale, într-o perioadă a „țigărilor fumate", aruncate de mult de alții şi culese avid, cu voluptatea inocentă a revelației, de unii dintre... „eseiştii" noştri.

2. Modelarea ideii literare şi investigarea sistemului său interior implică, în mod obligatoriu, operația sintezei. Critica ideilor literare pune sinteza în centrul activităților sale. Ea este sintetică sau nu există. De unde, opoziția şi neaderența sa fundamentală la orice formă de critică fragmentaristă, glosatoare, jurnalistic-foiletonistică, de „însemnări" şi „note" marginale. Mecanismul sintezei este studiat şi definit într-un articol special. Dar de pe acum trebuie arătat că, în concepția noastră, sinteza constituie o operație calitativ superioară analizei, ceea ce nu vrea să spună că sinteza n-ar presupune analiza. Dimpotrivă, metoda hermeneutică trece, în mod necesar, prin corelație dialectică, de la sinteză la analiză şi de la analiză la sinteză. Însă, această alternan-

ță metodologică este direcționată și prezidată, în toate momentele sale, de disciplina sintezei, singura care-i dă conținut și o face posibilă. Spiritul trece, de la unitate și omogenitate, la diversitate și varietate, pentru a se reîntoarce la unitate, prin concilieri succesive, pe trepte superioare de sinteză, în cadrul mișcării sale ascensionale în spirală.

Hermeneutica sintezei și analizei presupune o dublă mișcare alternativă, un „du-te-vino" din două direcții: sinteză-analiză-sinteză/ analiză-sinteză-analiză. Fiecare moment sintetic coboară la nivelul analizei. Fiecare moment urcă la nivelul sintezei. Critica ideilor literare parcurge, pe toată durata sa, ambele faze. Ea începe la o etapă sau alta, dar rezultatul final nu poate fi decît modelarea finală ca sinteză. În practică, ambele momente se dovedesc atît de apropiate, prin treceri și schimbări atît de repezi de perspectivă, încît a vorbi de „simultaneitate" nu este o eroare. Sinteza propune viziunea unificată a unei idei literare, intuiția sa esențială, o schemă principală de organizare, care se cere verificată prin detalii analitice secundare. De unde necesitatea disocierilor atente, uneori minuțioase, a confruntărilor sistematice pe texte și prin texte, o întreagă investigație subterană suplimentară, care, adesea, nici nu apare în versiunea ultimă. Dar pe acest complicat parcurs spre ea însăși, ideea literară integrează, din mers, toate elementele care o consolidează, adoptă toate completările și nuanțările necesare, explorează selectiv, toate alternativele și ipotezele ce i se oferă. Ceea ce face ca analiza să confirme sinteza și sinteza să crească și să progreseze prin analiză. O idee parcursă în toate fazele esențiale, bine analizate în punctele nodale, își dezvăluie singură „modelul", schema de organizare. În acest mod, problema se dezleagă oarecum de la sine. De aceea, dintre toate obiecțiile care s-au adus, sau care se pot face criticii ideilor literare, cea mai lipsită de sens este „analiza cu orice preț". Cînd numai prin analiză sinteza devine posibilă, numai prin analiză sinteza se instituie și se consolidează. Abia la capătul acestei investigații interdependente ideea prinde contur definitiv, care „se face", „se naște", oarecum sub ochii noștri.

Există o maieutică specială a hermeneuticii, care obligă la escavații lente, aride examinări de fișe, recuperarea tuturor fragmentelor valabile și identificabile și, în același timp, la părăsirea tuturor soluțiilor parțiale, precum și a distincțiilor prea subtile, afectate, prețioase, în afara „economiei" sintezei finale. Noi „sacrificăm", uneori, în mod conștient, detalii dintre cele mai fine, în favoarea elaborării ansamblului și construcției. Ca să-ți „placă" sinteza, trebuie să te

situezi, neapărat, dintr-o astfel de perspectivă, să aderi la acest concept, să ai o astfel de educație intelectuală.

3. Viziunea de sinteză a ideilor literare, care se propun observației sub formă de modele structurale, subordonează în mod sistematic fragmentul unității, fără a-i anula prin aceasta identitatea sau semnificația. Doar că metoda hermeneutică impune parcurgerea ciclurilor paralele: tot-parte-tot /parte-tot-parte, din perspectiva riguroasă a totalității, ca punct de plecare şi sosire. Trecerea de la parte la totalitate şi de la totalitate la parte are, de la început şi pînă la sfîrşit, aceeaşi unitate şi convergență. Înțelegerea particularului nu este posibilă fără integrare într-o totalitate, prin abstractizare inductivă; totalitatea nu devine explicită decît prin raportare la cazuri particulare, prin concretizare deductivă. Dincolo însă de dialectica particularului şi a generalului, în centrul metodei hermeneuticii stă însăşi problema constituirii şi delimitării „totalității" pe un traseu alternativ unic: parte-tot/tot-parte.

Trebuie să admitem, fără îndoială, situația următoare: la un moment dat al parcurgerii ciclului hermeneutic intervine o „intuiție", o viziune de ansamblu. Surprindem dintr-odată întreaga desfăşurare şi articulație a ideii literare. Dar acest moment echivalează pentru noi abia cu începutul adevăratei sintetizări şi totalizări care poate să-şi descopere stadii tot mai perfecționate (vrem să spunem mai cuprinzătoare, mai nuanțate, mai adecvate), numai prin raportare la un prototip modelator. Procesul presupune, deci, străbaterea unei succesiuni de totalități, de integrări în contexte tot mai largi care au totuşi o limită, în cazul ideilor literare una singură: posibilitatea descifrării mecanismului de funcționare, descoperirea unui sens inteligibil şi integrator. Pentru noi „totalitate" nu înseamnă sumă cantitativă, ci sinteză calitativă, ideea literară adusă într-o stare „sferică", de „sistem", care funcționează, nu mai poate fi anulat, suportă cu succes orice confruntare posibilă.

Acesta este punctul nostru de adeziune şi integrare, dar şi de delimitare de hermeneutica tradițională sau modernă: *Zirkelschluss* (Schleiermacher) *Zirkel im Verstehen* (Dilthey), *to-and-for movement* (Leo Spitzer) etc. Sîntem de acord şi cu „ciclul filologic" şi cu asocierea examenului „microscopic" şi „macroscopic" şi cu viziunea de asamblu şi simultană a ideii centrale şi a părților şi cu toate celelalte condiții hermeneutice menționate. Numai că, în acest demers critic, mişcarea „du-te-vino", „progresiv-regresivă", după expresia lui J. P.

Sartre (de amintit în această ordine de idei) şi pe care noi am defini-o progresiv-regresiv-progresivă, are un sens profund creator. Trecută printr-o sinteză, îmbogățită prin analiză şi întoarsă într-o nouă sinteză, superioară, ideea literară centrală devine alta: mai limpede, mai fermă, mai receptivă la toate ideile filiale, subalterne, sau anexe. Modul particular al ideii se repercutează asupra seriei întregi, *ipso facto* mai suplă, mai complexă, modificată, transformată calitativ prin re-sintetizare.

Dar acestei „deschideri" îi urmează, la un anumit nivel de cristalizare, „închiderea" inevitabilă. Totalitatea ideii literare, în acelaşi timp instituită şi suprasaturată, refuză parcă să mai integreze alte detalii, să mai rețină noi nuanțe, să mai accepte un surplus de informație. Ea se proclamă suficientă sieşi, „organism" care începe să respingă „grefele". De unde necesitatea de a renunța sau pur şi simplu de a elimina toate fragmentele rebele coordonării, toate notele suplimentare, toate părțile redundante. Operația însăşi de totalizare obligă la discriminare şi selectivitate. De unde, o repulsie suplimentară pentru amorf şi fragmentar, pentru marginal şi fugitiv, pentru incomplet şi ex-centric. Drumul criticii ideilor literare este, deci, diametral opus criticii literare, care, dimpotrivă, implică lărgirea indefinită a orizontului, printr-o mişcare în continuă expansiune a „cercului cercurilor". Dar şi în această ipoteză (observă cu justețe Jean Starobinski, căruia i se datoreşte ultima reformulare a hermeneuticii criticii literare) există riscul ruperii de „suportul" textului, al totalității semnificațiilor nesfîrşite şi deci netotalizabile.

4. Modul în care noua hermeutică se aplică obiectului său esențial - ideea literară - constituie una din particularitățile cele mai specifice ale criticii ideilor literare: critică de idei, făcută cu idei şi prin idei. Sinteza şi analiza, corelația dintre totalități şi părți, pleacă de la un stadiu teoretic şi ajunge la alt stadiu teoretic, în interiorul unei idei-cadru în continuă desfăşurare. Ceea ce implică necesitatea unei poziții estetice inițiale şi o serie de „preconcepte" pentru fiecare idee în parte supusă modelării. Dacă în critica literară principiile estetice pot avea, uneori şi o existență latentă sau nesistematică, în cazul criticii ideilor literare o teorie generală explicită despre literatură devine absolut obligatorie. Un adevărat critic al ideilor literare este, în acelaşi timp, şi un estetician al literaturii, un critic-teoretician, care-şi dezvoltă în toate compartimentele aceeaşi concepție centrală despre esența, morfologia şi fenomenologia literaturii. În cazul lucrărilor de acest tip, o viziune estetică unitară va prezida (cel puțin în intenție) la întreaga elaborare:

într-o formă infuză şi implicită. În toate punctele nodale ale demonstraţiei, explicită şi bine reliefată în toate articolele-cheie (*Literatură*, *Antiliteratură*, *Genul literar*, *Limbajul literar*, etc) care - în principiu - ar trebui parcurse cu prioritate, pentru a înţelege de la început, cu claritate, poziţia autorului. Este limpede că o critică de idei literare nu poate fi concepută în afara unei „filozofii" a literaturii, unui *Weltanschauung* literar, unei priviri de ansamblu a universului literar, activă şi determinantă în toate particularizările sale. Teoretizarea radicală a criticii corespunde, de altfel, întregii evoluţii spre reflexivitate şi problematizare a literaturii moderne, şi mai ales necesităţii unei bune orientări ideologice.

PENTRU O HERMENEUTICĂ ROMÂNEASCĂ (II)

Cum intervine, în această împrejurare, procesul hermeneutic, conceput din perspectiva strictă a criticii româneşti? Rezultat al unei evidenţe intuitive, sau opţiuni între mai multe soluţii posibile, conceptul literar - iniţial labil, schematic şi aproximativ - devine treptat o adevărată idee literară, printr-o serie de reducţii, inducţii, deducţii, analize, sinteze în cadrul cărora verificarea şi confruntarea cu alte concepte şi idei literare fragmentare sau generale este hotărîtoare. Nu numai că ideea nu iese dintr-odată pe deplin conturată, precum Minerva din capul lui Jupiter, dar ea parcurge un laborios examen critic, istoric şi experimental, pînă la faza cînd criticul îi poate surprinde în cele din urmă un sens şi o coerenţă. De abia la acest stadiu - produsul unei alternanţe de momente intuitive şi reflexive - ideea literară devine o adevărată realitate teoretică, un obiect de descriere critică. El implică un lung şi minuţios control ideologic, prin treceri repezi de la preconceptul criticului la postconceptul altor critici; de la conceptul personalizat, la conceptul obiectivizat, şi îndărăt la conceptul personalizat: de la definiţia totală, iniţială, la elementele constitutive, parţiale, şi din nou la definiţia totală, deplin constituită clarificată abia la capătul acestei complicate traiectorii în dublu circuit: preconcept - concept obiectiv - preconcept / concept obiectiv – preconcept - concept obiectiv. Rezultatul final duce nu numai la modificarea preconceptului iniţial, cu rol de schemă directoare, de orientare, dar şi la îmbogăţirea

sa considerabilă. Reelaborarea echivalează cu actul redefiniției personale. Critica ideilor literare oferă, sub raport strict teoretic, numai construcții, opțiuni, nuanțări şi reformulări de pre-concepte personale, în lumina unor concepte generale.

5. Operația implică în mod necesar o continuă confruntare de tip istoric, pe alte două planuri alternative: prezent-trecut-prezent / trecut-prezent-trecut. Examenul critic al ideilor literare poate începe, după împrejurări, fie incitat de o idee actuală, proiectată pe ecran istoric, fie prin cunoaşterea unei idei istorice proiectată pe ecranul actualității. Intuiția personală întîlneşte citatul, citatul vine să verifice şi să consolideze intuiția actuală. În ambele situații, ideea literară cere o situare istorică şi o istorie interioară, pe două coordonate convergente şi divergente: ideea actuală poate întîlni sau „refuza" trecutul; ideea istorică poate întîlni sau „refuza" prezentul. Mecanismul însuşi al ciclului hermeneutic impune ideii literare o „biografie", o „tradiție", o dezvoltare „istorică": geneză, evoluție, moarte. Refuzul viziunii istorice, nu numai în domeniul criticii ideilor literare, decurge din inocență, din ignorarea vieții reale a ideilor: dincolo de orice „erudiție", ceea ce intervine în mod hotărîtor este procesul, devenirea, transformările continui ale conştiinței literare. Cine pretinde că o idee literară „începe" prin afirmațiile sale, adesea derutante, confuze sau aproximative, dovedeşte imaturitate spirituală, sau o teribilă infatuare.

Care este marele avantaj metodologic al perspectivei istorice? Mai întîi acesta, esențial: în desfăşurarea sa istorică, ideea literară se „explică" în sensul etimologic al cuvîntului (lat. explicatio), se analizează şi se descrie singură. Făcută dintr-o serie de definiții succesive, „istoria" ideii echivalează şi se confundă cu propriul său inventar analitic. Parcurgerea evoluției unei idei (dacă este urmărită cu atenție, nu necesar exhaustivă, deoarece definițiile se repetă, sau sînt modificate de noile texte) scoate în evidență toate constantele, articulațiile şi tendințele sale. Din sinteza critică a elementelor „arhetipice", recurente, decurge însăşi definiția esențială a ideii literare. Ea nu poate fi bine înțeleasă şi descifrată decît urmărită progresiv, asemenea unui organism pus sub observație. Direcția, ritmul şi ordinea ideilor sînt inseparabile de istoria care le încadrează şi le determină. Sensul unei idei nu se lasă surprins cu exactitate decît în context istoric. Intervine, bineînțeles, şi o anume plăcere subtilă a cunoaşterii. A pătrunde în interiorul unui „sistem" şi a-i urmări desfăşurarea logică (în această

împrejurare logica şi istoria ideilor se confundă) oferă spiritului critic mari satisfacţii. Ne amintim de „plăcerea" criticii literare. Ea este rezultatul unei întregi hermeneutici practicată pe fundal istoric. Nu încape îndoială că voluptatea retrospecţiei este calitativ egală observaţiei prezentului. Pentru a nu mai aminti că singură perspectiva istorică poate corecta obiectiv afirmaţiile bombastice, ierarhiile fanteziste, sperietura de ideile la modă, mitul pseudo-originalităţii, sofismul generalizării dintr-un singur citat sau caz particular etc. Hermeneutica este istoric-dialectică sau nu există.

Pentru noi, critica ideilor literare constituie o permanentă integrare şi actualizare. Fiecare notă nouă, pozitivă sau negativă, modifică întreaga ordine existentă a ideii, o reconstituie şi o restructurează altfel. Toate etapele anterioare apasă cu putere asupra reformulării actuale. Recuperăm trecutul, de la orizontul prezentului, cu deschidere spre viitorul inevitabil. Fiecare moment ideologic primeşte un sens (de la istorie) şi dă un sens (istoriei), închide o „istorie" şi „rescrie" o istorie. Din care cauză, lectura istorică şi lectura istoriei coincid, sînt întrutotul reversibile. Prin urmare, identificarea sistematică a antecedenţilor şi precursorilor nu constituie un simplu joc intelectual „erudit", ci aparţine însuşi modului specific de recuperare al ideilor literare.

Se poate pune întrebarea în ce măsură o astfel de metodă, raportată la limbajul actual, este sincronică sau diacronică? În măsura în care hermeneutica identifică modele, structuri, sisteme, fenomene ciclice, de repetiţie sau integrare, ea este sincronică. Dar prin faptul că aceste modele, structuri, sisteme, fenomene ciclice de repetiţie şi integrare primesc un conţinut istoric, au o succesiune şi o desfăşurare în timp, aceeaşi hermeneutică devine diacronică. S-ar părea că la mijloc ar fi vorba de o contradicţie. În realitate, cele două perspective sînt complimentare. Succesiunea întîlneşte simultaneitatea, simultaneitatea intersectează succesiunea. Dacă în modelul ideii literare este implicată întreaga sa istorie, înscrisă latent în „logica" ideii, fiecare moment al actualizării sale reprezintă doar o secvenţă dintr-o „istorie" unică, imanentă. Invers, dacă modelul ideii literare nu poate fi identificat şi reconstituit decît în şi prin succesiunea unor momente istorice, rezultă că acest model este imanent acestei succesiuni, înscris în însăşi desfăşurarea istoric-obiectivă a ideii literare. Dacă orice idee preexistă, are propria sa virtualitate, examenul istoric (diacronic) nu constituie

decît o verificare retrospectivă a unei anticipări (sincronice). Antecedenții istorici ai ideii nu fac decît să parcurgă o serie de etape dintr-o serie ideală, care coincide cu propria soluție a criticului. Notele ideii literare apar succesiv. Dar ele sînt prescrise şi regrupate simultan, atît de mecanismul ideii, cît şi de conştiința ordonatoare a criticului. Schemele sînt, bineînțeles, ale criticului, însă în ele intră o întreagă istorie şi o întreagă „logică" a istoriei, din care obiectivăm şi decupăm succesiv o serie de fragmente sub formă de modele ideologice. Descrierea desfăşurată a ideii este diacronică, dar principiul acestei descrieri este sincronic. Durata istorică primeşte o dimensiune şi organizare numai prin actul secționării şi încadrării sale într-un „model". Astfel de concilieri au apărut recent şi în lingvistică: istoria limbajului ca actualizare a virtualităților tipologice, sistematice şi normative ale limbilor (E. Coşeriu). Ele au fost întrevăzute încă de formaliştii ruşi: „Fiecare sistem apare în mod obligator ca o evoluție, în timp ce, pe de altă parte, evoluția are în mod inevitabil un caracter sistematic". (I. Tynianov, R. Jakobson).

Metoda este, deci, „clasică" sau „modernă"? Ea este în acelaşi timp clasică şi modernă - condiția oricărei literaturi şi idei literare. În spațiul hermeneutic, viziunea clasică şi modernă coincid. Ideea literară este văzută în perspectivă clasică, dar de la orizontul conştiinței moderne. Conceptele actuale sînt proiectate pe fundal clasic, conceptele clasice sînt actualizate şi interpretate în spirit modern. Despre trecutul ideilor literare, criticul îşi formează o concepție actuală, constituită ea însăşi cu ajutorul acestui trecut. De unde imposibilitatea „noutății" absolute în critică. Ideile clasice sînt recuperate în sens modern. Ideile moderne sînt convertite în sens clasic, printr-o regăsire şi confirmare reciprocă. A ne restrînge doar la simpla descriere istorică neutră înseamnă a renunța la activitatea critică şi la contribuția personală. A ne rezuma, însă, doar la ultima fază a ideii, a „noastră", înseamnă a rămîne suspendați în aer, a ne condamna singuri la imperfecțiune şi lacună, prin ignorarea soluțiilor anterioare. Din care cauză, continuitatea selectivă devine o necesitate esențială. Cînd o idee „nouă" coincide sau repetă integral o idee „veche", noi preferăm în mod deschis ideea „veche", care şi-a dovedit soliditatea şi viabilitatea. Dar cînd apare o nuanță substanțial „nouă", oricît de neînsemnată, mecanismul însuşi al hermeneuticii ne obligă s-o adoptăm fără ezitare. În esență, este, deci, vorba, şi în domeniul ideilor literare, de lecturi moderne din clasici.

Caracterul „istorizant” al criticii ideilor literare este atît de evident şi de organic, încît ea înţelege să tragă ultimele consecinţe ale acestei poziţii:

a) Critica ideilor literare se confundă cu semantica istorică a ideilor literare. Ea descoperă şi studiază tipuri de transformări semantice după împrejurări: în interiorul diferitelor zone teoretice şi culturale sau aceleiaşi zone teoretice şi culturale, în interiorul diferitelor zone geografice sau aceleiaşi opere literare sau critice. În funcţie de cinci contexte, ideea de natură sau imitaţie poate primi cinci înţelesuri deosebite, care au toate aceeaşi trăsătură esenţială: evoluţia, modificarea continuă, prin adoptarea succesivă a unor tipuri unitare de definiţie. Fiecare sistem, cultură, literatură, autor sau critic propune şi acceptă doar formula lor. Dar în fiecare sistem, cultură, literatură, autor sau critic aceste formule sînt supuse variaţiei unui dinamism interior. Ele îşi schimbă conţinutul, rămînînd mai mult sau mai puţin ferm constituite, în fiecare caz în parte, de un principiu specific de organizare. Critica ideilor literare parcurge şi reface istoria acestor variaţii semantice.

b) Critica ideilor literare se confundă cu istoria ideilor literare. Raportul între aceste două „discipline” este identic cu relaţia de identitate critică/istoria literară. Judecata estetică a operei literare nu poate face abstracţie de situarea istorică explicită sau implicită a operei; judecata însăşi este expresia unui moment dintr-o evoluţie istorică. Judecata critică a ideii literare nu poate să ignore, precum s-a demonstrat, istoria ideii, cu care de fapt se identifică; judecata însăşi a ideii literare aparţine unui moment al istoriei spiritului critic. Dacă poezia implică un program poetic, critica poeziei devine, implicit, critica ideii de poetică, iar istoria poeziei se identifică cu istoria ideii de poetică. Toate aceste activităţi sînt solidare şi circulare în spirit hermeneutic. Un dublu curent - ascendent şi descendent - străbate atît critica literară cît şi critica ideilor literare: de la prezent spre trecut şi îndărăt la prezent, de la cunoaşterea artei trecutului la cunoaşterea artei actuale şi invers. O extindere a metodei de la critica şi istoria literară, de la critica şi istoria artei, la critica şi istoria ideilor literare devine în felul acesta nu numai posibilă, dar şi logic necesară.

6. Participarea textelor clasice şi moderne la acest circuit hermeneutic decurge din caracterul „textual” al oricărei idei literare angrenate în procesul recuperării şi actualizării. Dubla experienţă a tradiţiei şi noutăţii devine imposibilă în afara textelor, fără verificarea constantă a ideilor formulate în „opere”, sau dedusă din „opere”, în

construcţii ideologice exprimate în izvoare specifice. De unde rezultă încă o concluzie: fără o solidă infrastructură documentară, critica ideilor literare este de neconceput. Numai că „erudiţia", în cazul său, nu are un rol în sine, ci exclusiv unul de control, redescoperire, consolidare şi perfecţionare a modelelor şi preconceptelor, folosite în dublu sens: documentare-asimilare creatoare-documentare/asimilare-creatoare-documentare-asimilare creatoare.

Este evident că, asemenea oricărui studiu critic, şi critica ideilor literare foloseşte un anumit „aparat critic" (trimiteri, referinţe tehnice, bibliografie etc), o serie de citate, o cantitate oarecare de informaţii precise româneşti şi străine. În plus, statutul hermeneutic şi de „dicţionar" al acestui tip de lucrări introduce şi o exigenţă suplimentară: aşa cum orice dicţionar reproduce o serie de exemple-tip, pentru toate sensurile de bază ale cuvintelor şi faptelor specifice de limbă, tot astfel un dicţionar de idei literare trebuie să reproducă o serie de citate-tip, pentru fiecare nuanţă semantică identificată, pentru toate accepţiile-cheie ale ideii literare discutate. Fiecare citat ilustrează un aspect bine determinat al ideii literare, o fază dintr-o evoluţie istorică, un punct nodal al unei probleme, o accepţie fundamentală, o definiţie centrală. Experienţa dovedeşte, fără a institui nici o regulă, că frecvenţa citatelor este mult mai mare pe durata excursului documentar-istoric şi mult mai mică în compartimentul concluziilor personale. Dar, în ambele situaţii, critica ideilor literare nu poate proceda decît selectiv şi demonstrativ: din pluralitatea citatelor posibile ea alege doar pe cele mai caracteristice, mai limpezi, mai pregnante.

Metoda, fireşte, nu poate fi cu totul „nouă", devreme ce tradiţia citatului intră în însuşi mecanismul cunoaşterii livreşti. Citatul apare o dată cu literatura. El este, efectiv, „literatură", în sensul etimologic („cultural") al cuvîntului. La stadiul procedeului hermeneutic, cultivat în parte încă de Montaigne, el împlineşte următoarele funcţii:

a) Confirmă şi consolidează ideea criticului prin idei prealabil exprimate, care fac autoritate (I. II, ch. XVIII). La acest nivel, cele două circuite stabilesc punctul de contact: ideea autorului se integrează unei serii istorice-obiective. Poziţia „personală" primeşte o identitate impersonală, colectivă, capabilă s-o fortifice.

b) Clarifică şi nuanţează ideea criticului, prin idei mai limpezi, mai bine subliniate. O idee, iniţial vagă sau confuză, îşi găseşte, nu o dată prin intermediul unui citat, o formulare superioară, chiar ideală (I. II.,

ch. X, XVII). Coincidență care echivalează cu o adevărată identificare, nu numai formală, ci şi substanțială. În această împrejurare, citatul străin pare scris chiar de criticul care-1 foloseşte. În astfel de cazuri, citatul anticipă, de fapt, una sau mai multe idei preexistente, în căutarea „propriului" lor autor, care să le confere dreptul de existență.

c) Configurează ideea criticului, prin recuperare selectivă de fragmente subsumabile unei sinteze. Citatul în orice demonstrație condusă cu rigoare, constituie „partea" capabilă să verifice şi să recompună „întregul", în sensul în care un critic reconstituie, printr-un abil decupaj şi montaj de versuri, un întreg univers poetic. Într-un citat cu rol de catalizator, criticul poate avea viziunea ideii generale (I. II, ch. X), surprinde liniile de forță care vor determina organizarea totalității, în cadrul schemei întrevăzute, citatele-fragmente încep să se grupeze oarecum singure, într-o constelație tot mai previzibilă, pe măsură ce dobîndeşte claritate şi putere de coagulare. Integrarea citatelor vine deci, să umple spațiile goale ale unui mozaic-spart.

d) Prin transplantare, citatul este pe deplin asimilat ideii literare. El se articulează ideii centrale, o continuă, se lasă absorbit de context, cu care, în cele din urmă, se identifică. Montaigne a avut şi această remarcabilă intuiție (I. II, ch. II, XVII), care presupune o tehnică foarte personală a traducerii, comprimării şi amalgamării citatelor în vederea demonstrării unei idei personale, în procesul asimilării, citatul îşi pierde paternitatea, sau îşi dobîndeşte o co-paternitate, prin colaborare postumă. Tendința, în astfel de împrejurări este de a-i ignora calitatea de „izvor" (text precis, autor etc.) şi de a-1 folosi în mod tacit, prin adopțiune. Nu este vorba nici de „parafrază", nici de „pastişă", nici de „plagiat", ci pur şi simplu de o asimilare fecundă. Citim o serie de pagini ce „ne exprimă" în mod desăvîrşit şi care par scrise chiar de noi. Atunci le copiem cu inocență şi le introducem în propriul nostru text. În acelaşi sens, Molière spunea (metoda este profund „clasică"): je prends mon bien ou je le trouve.

e) Recuperat, contextualizat, asimilat, citatul sfîrşeşte prin a fi asumat, perfect integrat demonstrației critice, față de care joacă rolul unei programări anticipate, al unei „prefețe". La acest stadiu, citatul nu se mai „spune pe sine", pentru a spune doar ce-i prescrie criticul. Operație însoțită adesea - de un adevărat „transplant" semantic. Deformat sau reconvertit, citatul primeşte un alt conținut, o altă semnificație, total schimbată. Pe parcurs el şi-a pierdut identitatea, pentru a se adapta integral la regimul noului context.

LIMBAJUL (I)

În cîmpul ideilor literare, limbajul constituie o noțiune-cheie. Opera literară se naşte în, din şi prin limbaj. Limbajul este forma lingvistică a literaturii, materia şi instrumentul artei literare, principiu admis deopotrivă de lingvişti şi de esteticieni, adevăr de primă evidență. Arta şi limbajul se întîlnesc şi colaborează în mod necesar în sfera literaturii, care devine posibilă numai prin folosirea şi punerea în valoare, într-un anume mod, a elementelor şi proprietăților specifice ale limbajului. Interdependența este atît de strînsă şi de organică, încît definirea literaturii ca artă a cuvîntului, limbaj, discurs, vorbire realizată, pare a fi pe deplin legitimă. Aceste definiții sînt atît de răspîndite şi de consolidate, mai ales în epoca actuală, încît orice referință precisă devine de prisos.

Obiecții nu pot exista decît în două puncte: cînd se afirmă, sub marele prestigiu contemporan al preocupărilor lingvistice, că ar fi vorba de o descoperire „modernă", şi mai ales atunci cînd arta literară este identificată şi asimilată total limbajului, teză de supus unor clarificări necesare. Orice literatură este limbaj, dar nu orice limbaj este literatură. Între cele două planuri există însemnate deosebiri calitative.

a. Definiția poeziei, şi în sens larg a literaturii, în funcție de limbă, cuvinte, stil, poate fi întîlnită, într-o formă sau alta, în toate tratatele de poetică, retorică şi stilistică ale antichității sanscrite, eline şi latine. Principiul european de bază rămîne mereu acela formulat de *Poetica* lui Aristotel, de „artă care imită slujindu-se numai de cuvinte simple ori versificate" (I). Se mai recunoaşte şi faptul, capital, că aceste cuvinte pot fi „frumoase" în sine, precum în *Tratatul despre stil* al lui Demetrios (§ 173), idee bine consolidată în perioada elenistică, interesată de cuvinte „frumoase" şi „expresive", dovadă *Tratatul despre sublim* (XXX, XXXI), de subiecte „exprimate frumos" (Filodem din Gadara), de aşezarea şi muzicalitatea cuvintelor (Dionys din Halicarnas). Un critic modern, ca Charles du Bos, nu ezită să se revendice de la teoria „cuvintelor frumoase" a lui pseudo-Longin, în *Qu'est-ce que la littérature?* (1945). Renaşterea descoperă aceste idei, răspîndite în mai toate tratatele de lingvistică şi artele poetice ale epocii; de la Bembo la sir Philip Sidney şi la reprezentanții Pleiadei franceze, în frunte cu Ronsard. Clasicismul fixează o întreagă doctrină a cuvintelor „poetice" şi „nepoetice", în baza unor restricții foarte

puriste, după care batistă, cuvînt socotit vulgar, n-ar putea fi tolerat pe scenă. Poeții romantici vor înlătura restricțiile, nu însă şi principiul substanței verbale a poeziei. Dar o dată cu eliberarea limbajului poetic de norme şi canoane decade şi interesul pentru studiul său sistematic, realizat, începînd din secolul al XVII-lea, de tratatele de retorică, ale căror merite, - analitice nu şi dogmatice, - încep a fi recunoscute abia în timpul din urmă. Unele cercetări „formaliste" şi structuraliste moderne înțeleg chiar să se revendice de la această tradiție, căzută în uitare şi desconsiderație.

Cîştigă tot mai mult teren definiția pur formală a limbajului literar, printr-o exagerare în sens contrar, a cărei urmare este ignorarea (voită sau nu) a calității genuine, emoționale şi creatoare a limbajului. Or, este absolut limpede, oricum am reformula astăzi aceste noțiuni, că dacă se poate vorbi de afinități şi chiar de identități între poezie şi limbaj, ea nu se lasă surprinsă decît în interiorul acestei realități fundamentale: poezia şi limbajul sînt, în total sau în parte, substanțial identice, întrucît au aceeaşi origine naturală, figurată, metaforică. Este teza, celebră, despre la *locuzion poetica*, a lui Vico, din *Scienza nuova* (1725), foarte importantă întrucît stabileşte o netă şi categorică disociere între limbajul poetic şi prozaic, imagistic şi conceptual, „primitiv" şi „civilizat", emoțional şi intelectual. Între „le vere origine delle lingue" (gest, limbaj mut, figurat, ieroglific) şi „principi della poesia" există o relație esențială, genetică, de natură a pune în cea mai vie lumină, în orice act poetic, existența şi eficiența tuturor proprietăților poetice latente ale limbajului.

b. O reformulare modernă, originală, a acestei concepții este oferită de *Estetica* lui B. Croce (1902), la care identificarea expresiei lingvistice şi estetice ia forme extreme, absolute, traduse prin cunoscuta teză a identității dintre lingvistică şi estetică (cap. XVIII), enunțată şi în titlul lucrării fundamentale: *Estetica comme scienza dell'espressione e linguistica generale*. Concepția crociană, bine înțeleasă, asimilează arta cu limbajul numai în măsura în care acesta este efectiv expresie, creație spirituală continuă, irepetabilă, tradusă în organizări de propoziții, adică în opere literare concrete. Posibilitatea unei comunicări verbale neutre, mate, pur practice sau pur teoretice, nu este exclusă, de vreme ce sistemul său admite şi aceste forme ale spiritului. Implicațiile doctrinei ies şi mai bine în lumină în aplicații, care, în critica literară, duc la izolarea fragmentelor estetice de cele

non-estetice (ambele verbale), iar în stilistică (Vossler, Spitzer etc), la reliefarea particularităților stilurilor literare, delimitate de stilul cotidian, vorbit, comun. Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că unii structuraliști actuali, precum Roman Jakobson, recunosc și ei „caracterul creator și finalist al limbajului poetic" (*Vers une science de l'art poétique*, în *Théorie de la littérature*, 1965). În ce mod poate fi definită această teză la nivelul teoriilor și metodelor actuale?

2. În accepția sa cea mai simplă, evidentă și totuși foarte relativă, limbaj creator vrea să spună, în primul rînd, limbaj diferențiat într-o măsură oarecare față de limbajul curent, consacrat prin uzul social al unei comunități lingvistice, la un moment determinant al evoluției sale istorice. Creație, la nivel lingvistic, înseamnă mai presus de orice diferențiere, particularizare, abatere de la normă. Cu alte cuvinte, în timp ce limbajul curent este „normal", limbajul creator, propriu poeziei și literaturii, ar fi „anormal". El constituie, în orice caz, un eveniment excepțional în viața limbajului, a cărui explicație în culturile tradiționale ține de opoziția sacru-profan, tipică mentalității „primitive".

a. Conform intuiției mitice, tipică antichității, inițiativa violării limbajului nu aparține muritorilor de rînd, ci ființelor supraumane, dotate în orice caz cu însușiri supranaturale. De unde și asimilarea poeziei cu limbajul zeilor, profeților și profețiilor (Pitia), al inspirațiilor de orice speță (Platon, *Ion*). În stare de „entuziasm", extaz, contemplație mistică etc, limbajul primește însușiri speciale. În astfel de momente, vrăjitorii, preoții, taumaturgii etc, vorbesc o limbă secretă, ermetică, de inițiere, asemenea „zeilor" cu care comunică. Poetul devine atunci un profet, un *vates*, autor de cărți sacre, scrise într-o limbă „sacră". Teoria lui Vico despre limbajul zeilor și al eroilor, distinct de al oamenilor, participă la aceeași tradiție „supranaturală", reluată mereu în diferite forme. „Poezia - scria Saint-Evrémont, tot în sec. al XVIII, în *De la poésie* - cere un geniu particular, care nu prea se potrivește cu bunul simț. Cîteodată este limbajul zeilor, altădată al nebunilor, rareori al omului onest (honnête homme)." Teoria romantică a inspirației onirice, metafizice, vizionare, ca și suprarealismul modern, cultivă originalitatea limbajului poetic prin tehnici și motivări de aceeași speță. În acest caz, diferențierea este considerată a fi produsul agentului „ocult", inspirator de poezie: putere magică, suprarațională etc.

b. Explicația oferită de retorica epocii clasice se dovedește mult mai pozitivă. Ea face o distincție aproape netă între limbajul comun şi poetic, mai precis între tropii limbajului comun şi tropii literari, ai scriitorului, între care există un raport de ierarhie şi dependență: imaginile poetice se alimentează din rezervorul comun al limbii, care oferă un material brut, de supus construcției şi invenției literare. Substratul, suportul, elementele constitutive rămîn aceleaşi. Este o idee fundamentală, regăsită în toate teoriile moderne, mai mult sau mai puțin tehnice, care stabilesc diferențieri între limbajul comun şi limbajul artistic, între funcția practică şi poetică a limbajului. Distincție extrem de răspîndită nu numai printre lingvişti, dar şi la mulți scriitori moderni, începînd din perioada romantică.

Aşa-zisul paradox al poeziei, care scoate efecte „pure", „artistice", „artificiale", dintr-un material natural, curent, destinat doar utilității şi ideilor goale, acesta este. Scriitorul vorbeşte în interiorul limbii comune un „dialect particular", „unic" (Rémy de Gourmont, *Du syle ou de l'écriture*, *La culture des idées*, 1909), idee foarte vie şi în spiritul lui Paul Valéry, adept al formulei „limbaj în limbaj" (*Situation* de Baudelaire, 1924). Este şi inventatorul ei? S-ar zice că nu, deoarece ea se întîlneşte, anterior, şi în corespondența lui R. M. Rilke, teorie devenită în timpul din urmă adevărat loc comun. Cesare Pavese, vorbeşte şi el, în *Il mestiere de vivere* (1965), de „discurs în discurs", etc.

Principiul, indiferent sub ce formă, trebuie însă reținut deoarece exprimă cel puțin trei idei fundamentale: 1. între limbajul cotidian şi poetic există o anume solidaritate; 2. între cele două limbaje nu se pot stabili linii riguroase de demarcație; 3. limbajul poetic transmite, pe fragmente, o eficacitate specială limbii curente. Această eficacitate particulară, definită în diferite moduri, de obicei metaforice (transfigurare, alchimie lirică, manipulare estetică etc), constituie o diferență specifică, în acelaşi timp precisă şi aproximativă. Cauza stă în ambiguitatea limbajului figurat, care nu-şi poate depăşi propria condiție nici chiar atunci cînd este chemat să exprime esența limbajului.

c. Pentru a îndepărta această impresie supărătoare, unii lingvişti introduc distincții mai riguroase, de esență logică, structurală, fenomenologică.

Oarecum empirică rămîne încă disocierea *lingua/linguaggio* operată de Giulio Bertoni, în care primul termen poate fi definit ca mijloc de comunicare colectivă, cu toate implicațiile culturale specifice

comunității lingvistice respective, în timp ce al doilea, asimilabil expresiei, traduce viața interioară şi personalitatea artistică a poetului. În felul acesta, firește, nu toată limba poetului devine „limbaj", concepție analoagă fragmentarismului lui B. Croce.

Mult mai precisă, mai fecundă, azi foarte răspîndită, întrucît oferă un criteriu rațional de identificare, este disocierea stabilită de Ferdinand de Saussure între *langue* şi *parole*, acceptabilă nu numai structuraliştilor, dar şi esteticienilor literari, întrucît raportul limbă/ limbaj poetic se dovedeşte a fi analog opoziției *langue/parole*. Prin „limbă" se înțelege sistemul, ansamblul regulilor dominante într-o limbă la un moment dat; prin „vorbire", utilizarea sa concretă, actualizată, subiectivizată, proprie unui vorbitor determinat. Se înțelege atunci că limba (sistemul) este condiția vorbirii, raportul dintre cele două planuri fiind cel existent între universal şi individual, social şi particular. Deci, prin extensiune, „limba" ar constitui sistemul literar ca atare, realizarea condițiilor „normale", de constituire, ale limbajului literar în genere (respectiv ale artei literare), în timp ce „vorbirea" ar corespunde particularităților estetice proprii fiecărui limbaj literar, deci fiecărei opere literare în parte. *Langue* devine sinonim cu definiția literaturii, *parole* cu a textului literar concret, individualizat, original, în cadrul unei dependențe mutuale.

De aceeaşi proveniență, ducînd la concluzii similare, este şi distincția *schemă/uzaj*, specifică glosematicii lui Hjelmslev, care a şi găsit o aplicație literară, precis teoretizată, în *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature* de Ad. Stender-Petersen (*Travaux du cercle lingustique de Copenhague*, V, 1949), conform căreia limba literară implică un „uzaj special sau individual în raport cu sistemul limbii". Ceea ce, în teoria modernă a informației, se traduce prin raportul *cod/mesaj*, redactare şi comunicare individuală în interiorul codului schematic al limbii. Şi mai adaptată specificului literar se dovedeşte opoziția *sintagmă/paradigmă*, pusă în lumină de Roman Jakobson (*Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, în *Essais de lingustique générale*, 1963). În timp ce sintagma realizează combinația, aşa-zicînd în lungime, de-a lungul „lanțului verbal", a semnelor lingvistice, paradigma procedează prin asociație. Aceste două activități ale limbajului derivă din două forme bine distincte ale spiritului, exprimate prin două tipuri esențiale de imagini: metonimia (ordinea sintagmatică) şi metafora (ordinea paradigmatică). În linii

mari, limbajul realist ar fi metonimic, cel romantic-metaforic, acesta din urmă „mai literar" decît cel dintîi.

Concluzia, încă foarte generală, merge în sensul înțelegerii limbajului literar ca o nouă formă de organizare şi intensificare a elementelor limbajului comun, în cadrul căruia introduce o diferență specifică.

3. Prima notă, absolut esențială, constă în caracterul scris al limbajului literar. Limbajul literar înseamnă limbaj scris, discurs scris, scriitură. Cărțile sînt scrise cu cuvinte. Literatura ia ființă numai prin încorporarea limbajului într-un text, într-o operă scrisă. Acesta este cazul cel mai general, cel mai tipic, întrucît şi literatura zisă „orală" se înregistrează, este „culeasă" şi tipărită cu semne grafice. Numai scrierea asigură stabilitatea, permanența şi organizarea mesajului literar; numai scrierea îi fixează structura; numai scrierea îi determină personalitatea distinctă, nu numai față de masa celorlalte mesaje verbale, dar şi în interiorul tuturor mesajelor scrise, unde aduce un coeficient necesar şi inevitabil de originalitate. Primatul scrisului constituie, din toate aceste motive, realitatea fundamentală a discursului literar.

Marele prestigiu al talentelor pur orale ține de criterii extraliterare (fondatorii de religii, marii înțelepți, se ştie, n-au scris nimic, n-au lăsat „opere"), fie antiliterare, precum în epoca modernă, unde o bună parte a crizei ideii de „literatură" se datorește şi extraordinarei difuziuni a mijloacelor de informație şi comunicare audiovizuale: radio, televiziune, cinema. Mesajul scris tinde să fie copleşit de sunet şi imagini. Foarte caracteristică apare deprecierea scriiturii din perspectiva unei anumite filozofii „revoluționare", pentru care scrisul simbolizează ordinea constituită, în timp ce cuvîntul vorbit exprimă contestarea acestei ordini, „revoluția". Distrugerea societății actuale, pentru unele cercuri stîngiste din occident, ar trebui să treacă neapărat prin distrugerea şi desființarea oricăror forme actuale de scriitură. Uneori motivația este şi de esență suprarealistă, prin texte de André Breton, care proclamă superioritatea „mesajelor subliminale", a inspirației verbale, auditive, asupra celei vizuale, scrise (*L'écriture et révolution* şi *Questions echangées entre Alain Jouffroy et Jean Pierre Faye sur l'écriture et la parole*, în *Lettres françaises*, 1231 şi 1232, 1968).

4. Acest limbaj prin excelență scris - a doua caracteristică - pune în valoare, într-un mod particular, toate funcțiile limbajului, cărora le dă, în parte, o nouă destinație, în cadrul unui proces de transgresare a

întregului ansamblu funcțional, intrinsec comunicării lingvistice. Limbajul literar scris nu evită, şi de altfel nici nu poate să nu folosească, totalitatea părților limbii şi ale vorbirii. Din acest punct de vedere, foarte general, este îndreptățit să se definească poezia drept o „maşină verbală" (W. K. Wimsatt, în *Style in language*, 1960, p. 434), sau unul „dintre aspectele limbajului" (Ivan Fónagy, *Le langage poétique*, în *Problèmes du langage*, 1966), întrucît nici unul dintre elementele lingvistice ale poeziei nu aparține în mod exclusiv poeziei. Totuşi, o anume modificare şi chiar mutație specifică se produce. Fenomenul iese bine în evidentă prin tratamentul şi destinația specială impusă funcțiilor limbajului din partea poeziei, de procesul literar în genere.

Evitînd orice clasificări complicate şi prea tehnice, inutile demonstrației noastre, se poate admite că funcțiile limbajului se împart, în linii mari, în două categorii bine distincte:

a) Mai presus de orice, limbajul constituie o comunicare, funcție derivată şi perfecționată din şi prin originea naturală şi socială a limbajului. Vorbim pentru a comunica. Expresia comunicării este discursul sau mesajul, limbajul literar nefiind în esență altceva decît un tip special de comunicare. Fundamental în artă, ca şi în limbaj, rămîne în orice împrejurare, „comunicabilitatea" (Mikel Dufrenne, *Le poétique*, 1, I, ch. II, 1963), artistul, scriitorul fiind, în cel mai deplin sens, un comunicator (J. A. Richards, *Principles of literary criticism*, 1963, p. 26), preocupat în mod organic de eficacitatea comunicărilor sale. De n-ar voi să comunice nimic, scriitorul nici n-ar scrie, nici n-ar publica operele sale.

Obiecțiile care se aduc acestei definiții nu sînt întemeiate. Se afirmă că poetul nu s-ar exprima întotdeauna că actul comunicării este facultativ; că monologul interior, solilocviul, vorbirea interioară nu pot fi negate; că nevoia imperioasă de expresie nu ține seamă de reacțiile auditorilor eventuali; că nu literatura se exprimă prin limbaj, ci limbajul prin literatură, întrucît preexistă actului literar, etc. Toate acestea sînt fie cazuri particulare, necaracteristice esenței limbajului, fie omit faptul că limbajul nu este un instrument, mijloc, etc. de comunicare, ci el este, în mod structural, comunicare. Vorbesc deci comunic. Anterior acestui stadiu nu există vorbire, nici neliterară, nici literară. Limbajul interior rămîne doar o mimare, o anticipare, o prefigurare a comunicării, un fel de „simbolizare" interioară, deviată, refulată.

Noțiunea de comunicare trebuie menținută întrucît ea include şi subordonează o serie întreagă de alte funcții, reductibile toate, în

ultimă analiză, la un act de comunicare. Prin limbaj comunicăm o gamă întreagă de mesaje: idei, sentimente, ordine, avertismente, întrebări, anunțuri, etc. De unde şi apariția unor funcții diferite, cu o nomenclatură foarte variabilă: națională, intelectuală, cognitivă, referențială, denotativă, informațională, etc.

Definirea specializării comunicării literare este deosebit de dificilă, deoarece actul literar include în mod inevitabil totalitatea elementelor comunicării: doi participanți (emițătorul şi primitorul), o temă (în lingvistica anglo-saxonă denumită şi topic sau *subject matter*), un cod şi un mesaj (Eduard Stankiewicz, *Linguistics and the study of poetic language*, în *Style in language*, 1960; Roman Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*, *Essais* p. 28-29, 32). Între emițător şi primitor are loc un schimb de mesaje. Destinatorul codează şi destinatarul decodează mesajele. Cu precizarea - fundamentală în cazul literaturii - că mesajul literar, odată codat, şi prin chiar acest fapt, el se orientează spre sine însuşi, în sensul unei concentrări autotelice, „autonome". Aceasta ar fi, după Roman Jakobson, şi alții, caracteristica funcției poetice a limbajului: o preeminență şi reliefare a mesajului asupra sa însuşi, mesaj în sine, ca „formă" a spunerii. Nu „goală" (conform definiției lui G. Călinescu, a poeziei ca „formă goală a spunerii", *Principii de estetică*, 1938), ci „plină", în sensul deplinei coincidențe a formei şi a substanței mesajului în actul comunicării, operațiuni organic solidare. Perceperea şi studiul acestui mesaj ar constitui, după Michael Riffaterre, obiectul stilisticii literare (*Probleme de stilistică*, 1964, p. 78).

Dar chiar la stadiul orientării şi răsfrîngerii spre sine însuşi, mesajul literar nu face altceva decît să dezvolte şi să cultive orientarea spre mesaj specifică oricărei comunicări. Limbajul este intențional, îndreptat spre „scop", spre obținerea unui „efect". Orice discurs este purtător de mesaj, emis în vederea unui destinatar, a unui receptor. Limbajul literar, respectiv autorul său, scriitorul, nu face altceva decît să „exploateze" această proprietate, transformînd latența şi virtualitatea intențională a comunicării, într-un procedeu deliberat, conştient de sine şi, bineînțeles, intensificat la maximum. Despre existența limbajului spontan, potențial (*en puissance de beauté*), pus în serviciul literaturii prin actul voluntar al scrierii, vorbise la timpul său şi Charles Bally (*Traité de stylistique française* § 190, 1909).

O altă particularitate a comunicării mesajului literar priveşte subiectivitatea sa funciară. Obiectiv, exterior subiectului vorbitor,

rămîne în actul comunicării, oricînd şi oriunde, doar sistemul limbii. „Parola" presupune totdeauna un eu, un eu vorbitor, etern prezent, un ego absorbit de discurs, care rămîne *eu* chiar şi atunci cînd este altceva, căci eul vorbeşte totdeauna şi pentru altul, în numele lui, postulîndu-1. De fapt, eu nu comunic, ci numai mă comunic (Emile Benveniste, *Le langage et l'expérience humaine*, în *Problèmes de linguistique générale*, 1966). Situație deosebit de evidentă în cazul literaturii zise „lirice", „subiective". De fapt a oricărui discurs literar, a cărui unitate nu este asigurată decît de unitatea psihică a eului autorului, ca exponent şi interpret. Dacă lucrurile stau astfel, atunci distincția stabilită şi de Tudor Vianu, destul de răspîndită de altfel, între limbajul tranzitiv (prin care comunic) şi reflexiv (prin care mă comunic) cade (*Dubla intenție a limbajului şi problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, 1941). Limbajul literar ar fi numai reflexiv, „instituționalizare", a subiectivității limbajului, cum spune si Roland Barthes, ecou publicistic al acestui cerc larg de idei (*Essais critiques*, 1964, p. 154).

Materia comunicării literare, şi în acelaşi timp vehicolul ei, este semnul său simbolul verbal, limbajul fiind, conform definiției semioticii, o sub-clasă a semnelor sau simbolurilor. Arta este o formă simbolică a spiritului, care potențează la maximum, în cazul artei literare, funcția simbolică a limbajului. Acțiunea de simbolizare comportă o serie de procedee, prezentate de unii cercetători drept „reguli", în funcție de poziția adoptată față de referent (simbolul „ideii" sau „referinței"): adecvare, substituție, echivalență, contractare, etc. (C. K. Ogden - J. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, 1960, p. 88-106). Mai simplu spus: simbolistica limbajului se dezvoltă în sens imagistic, pe două mari direcții (metonimică şi metaforică), capacitate asigurată de însăşi condiția imagistică a limbajului, de origine fundamental imagistică.

Orice limbaj este mai mult sau mai puțin imagistic. Limbajul literar doar reliefează acest fond imagistic, căruia îi conferă o atenție şi o insistență speciale, cultivîndu-1 pentru el însuşi, între anume limite practic indeterminabile. Abuzul de tropi produce suprasaturație. Absența lor - sterilizarea, prozaizarea, neutralizarea estetică a limbajului. Pe de altă parte, o limbă integral simbolică nu poate fi concepută decît ca o abstracție matematică. Dificultate cu atît mai evidentă, cu cît explicarea limbajului literar, în funcție numai de mesaje simbolice, s-ar dovedi nu mai puțin exagerată. Căci există şi o poezie fără figuri de stil (fapt observat şi de vechea retorică), şi chiar o ,,poezie a gramaticii", a

resurselor poetice ascunse în structura morfologică a limbajului, cum arată acelaşi Roman Jakobson (*Closing Statament: Lingvistics and Poetics*, în *Style in language*, 1960).

b) Comunicarea este însoțită de un coeficient tranzitoriu, accesoriu, de expresivitate, funcție pe care limbajul literar o intensifică la maximum şi cu cea mai mare virtuozitate posibilă. Situația este atît de evidentă, încît mulți lingviști şi esteticieni înțeleg prin limbaj literar, în primul rînd, dacă nu exclusiv, expresivitate, comunicare expresivă. Noțiunea traduce încărcătura emoțională (emotivă) a limbajului, capacitatea de a exprima nu emoții, ci de a ne exprima cu emoție, de a transmite şi produce anume emoții, de la cele mai directe şi rudimentare (stratul interjecțiilor), pînă la cele mai fine şi „inefabile", vechiul „je ne sais quoi", descoperit încă din secolul al XVII-lea.

În aplicațiile sale strict lingvistice, teoria se reduce la definiții de tipul: „Poezia este forma supremă a limbajului emotiv" (J. A. Richards. op. cit. p. 273). Sau: „Poezia foloseşte funcția emotivă a limbajului. Acesta este caracterul său specific" (W. K. Wimsatt - *Cleanth Brooks, Literary Criticism, A short history*, 1965, p. 613), în baza bine cunoscutei distincții a lui J. A. Richards dintre limbajul emotiv şi referențial (op. cit., ch. XXXIV: The two uses of languages). Cel dintîi precede pe al doilea, cu motivarea: „Satisfacția emoțională produsă de lucrurile bune şi frumoase este mai imediată decît aceea a referinței la ele". Altfel spus, în termeni ceva mai tehnici, conotația emoțională depăşeşte denotația referențială. Motiv pentru care unii tind să asimileze limbajul poetic funcției conotative a limbajului. Deşi „conotația" poate avea un conținut mai vast, întrucît ea include, cum vom vedea, şi totalitatea semnificațiilor polivalente ale limbajului.

În cazul limbajului literar, absolut specifică se dovedeşte nu atît expresivitatea ca atare, inerentă într-o oarecare măsură oricărui limbaj, cît tendința rarefierii şi subtilizării sale continui pînă la „muzical" şi „inefabil". La această stare emotivă superioară colaborează nu numai sunetele, şi în genere elementele pur acustice ale limbii, ci şi totalitatea elementelor producătoare de sugestie, de la ritm şi rimă, la imagine şi rețea de imagini. Întreaga estetică simbolistă, apoi a „poeziei pure", are ca punct de plecare tocmai această capacitate sugestivă a limbajului, cu ecouri directe şi în estetica şi critica noastră. De reținut, că şi E. Lovinescu vorbea de „dubla funcție a limbii: noțională şi sugestivă" (*Ist. lit. rom. cont.*, VI, 1929). Una dă poeziei

elementul inteligibil, „logic", cu tendință-limită spre hiper-logic, gramatical, conceptual, clișeu. Cealaltă îi conferă priza directă, nuanța emotivă, cu tendință limită spre minus-logic, agramatical, obscur, ermetic, impenetrabil. Ambele virtualități coexistă în poezie, într-un echilibru etern instabil.

De unde rezultă alte două observații esențiale. 1. Limbajul literar pune la contribuție şi solidarizează toate funcțiile limbajului, fără excepție. Solidarizarea are, în acelaşi timp, caracterul unei interferențe şi al unei predominante, în sensul ierarhizării, a subordonării tuturor funcțiilor limbajului eficienței mesajului, cultivat ca atare. În timp ce limbajul curent păstrează un anume echilibru al funcțiilor constitutive, limbajului literar acordă calității estetice potențiale o mare preferențialitate şi preponderență. Limbaj poetic vrea să spună, dincolo de comunicativitate şi expresivitate, dominarea funcției poetice a limbii. 2. Limbajul literar oscilează între un minus şi un plus, între o minimă şi o maximă a funcțiilor limbajului, între un logic şi un infra-logic, trecînd - teoretic vorbind - peste un punct „zero", de neutralitate estetică. Aceasta ar fi, reluînd în sensul nostru o formulă a lui Bergson, „legea dublei frenezii" a limbajului poetic.

5. Alte afinități estetice, foarte însemnate, decurg din posibilitățile creatoare ale limbajului, „creație" de un anume grad el însuşi. Literatura se constituie, începe să devină posibilă, chiar de la nivelul creator al limbajului, pe care-1 dezvoltă în sens intensiv şi cantitativ, nu însă şi calitativ. În ultimă analiză, poetul şi cititorul vorbesc un limbaj comun. Altfel, ei nu s-ar înțelege. Dacă scriitorul n-ar folosi un mijloc adecvat de expresie, care nu numai să îngăduie creația, dar şi s-o presupună, s-o stimuleze, s-o realizeze, literatura-limbaj nici n-ar putea lua ființă.

a) Limba are o energheia specifică, o capacitate creatoare continuă, observație veche, întîlnită încă la Humboldt, reluată, cum ştim, de Croce. Ideea este bine consolidată şi în filozofia modernă a limbajului (Cassirer), la lingviști-esteticieni, ca Vossler şi Spitzer, dintre teoreticienii moderni, foarte *en vogue*, la Noam Chomsky. După acest lingvist, fiecare vorbitor îşi „fabrică" propria sa limbă, în interiorul unui sistem de reguli. „Totul s-ar petrece ca şi cum subiectul vorbitor, ar inventa într-un anume fel limba, pe măsură ce el se exprimă, sau ar descoperi-o pe măsură ce el o aude vorbită în jurul său". Calculul acestor probabilități lingvistice ar fi realizat de aşa zisa

„gramatică generativă", ce „ar trebui să dea socoteală de orice frază reală posibilă, printr-o descripție formală, care să conțină toate instrucțiunile prevăzute de cadrul genetic al limbii" (*De quelques constantes de la théorie linguistique*, în *Problèmes du langage*, (p. 14-21). Se înțelege de la sine că poeții aderă din instinct la teoria creativității limbajului, de largă răspîndire, inclusiv la poeți-esteticieni, ca Paul Valéry (*Oeuvres*, I, 1957, p. 1440-1441), Lucian Blaga (*Geneza metaforei şi sensul culturii*, 1937) etc.

b) În sensul cel mai larg posibil, limbajul este creație întrucît el vorbește, în modul cel mai direct şi mai imediat posibil, limba literaturii, care este limba ficțiunii. În măsura în care limbajul este, se realizează ca ficțiune, el devine implicit „creație". Cu alte cuvinte, limbajul literar nu folosește numai o limbă deja „făcută", preexistentă, care i se impune, ci el o folosește tocmai pentru faptul că această limbă - dată şi primită - instituie însăşi ficțiunea literară ca realitate, prin capacitatea de simbolizare specifică limbajului în genere. Ideea că literatura este o „limbă fictivă" se dovedește destul de răspîndită (Ad. Stender-Petersen, op. cit.; Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, 1966, p. 194). Dar demonstrația acestei teze, la nivel lingvistic, nu poate fi făcută decît prin înțelegerea limbajului ca „substitut al experienței", care instaurează o realitate imaginară, prin intermediul cuvintelor ce insuflă viața obiectelor inerte, fac să se „vadă" ceva ce nu există, păstrează imaginea obiectelor dispărute, etc. Limbajul nu transcrie niciodată realitatea, ci numai o modelează, o supune organizării sale, prin reflectare. Şi poate mai bine spus, o re-produce, o re-creează din nou, în şi prin fiecare act de vorbire. Reprezentarea verbală a realității ar fi deci, de fapt, nu o substituție, ci o restituție, şi chiar o instituție a realității. Tradiționala teorie a logos-ului poate fi înregistrată şi ea, ca o imagine demonstrativă.

c) În acelaşi timp, o virtualitate şi un embrion de creație este asigurat de însuşi caracterul structural al limbajului. Din această perspectivă, se poate vorbi de o adevărată identitate substanțială, deoarece limbajul literar devine creație, operă, în măsura în care el se constituie într-o structură, este efectiv structură. Întrucît limba este structurată, produsele sale literare nu pot fi decît structurate. Omologie pe care estetica a postulat-o şi afirmat-o încă din antichitate, ori de cîte ori ea a văzut în opera de artă un organism, o unitate, o totalitate. Or, întreg structuralismul modern nu înțelege prin limbă altceva decît

aceeaşi realitate, pe care o defineşte ca sistem şi structură, noţiuni perfect aplicabile şi operelor literare. Interdependenţă între tot şi părţi, solidaritate funcţională, sincronică, sistem imanent de semne, coerenţă, etc. acestea sînt date bine verificate, riguros analoage, de ordin deopotrivă lingvistic şi literar. Chiar dacă, uneori, interpretarea întrucîtva diferă, prezenţa lor se constată în sfere largi ale esteticii şi criticii literare moderne. „Noua critică" este prin definiţie structuralistă, de filiaţie pur lingvistică, de altfel recunoscută. Printre lingvişti amintiţi (Roman Jakobson, E. Benveniste, Ivan Fónagy, etc.) circulă, se-nţelege, aceeaşi definiţie a operei literare. Cuvintele, numai prin ele însele, nu generează spontan poemul. Este nevoie de o schemă preexistentă, de un sinopsis (Murray Krieger, *The new apologists of poetry*, 1956, p. 96).

d) Cu toate acestea, a recunoaşte în limbajul literar doar simpla existenţă a unei structuri înseamnă a spune, în acelaşi timp, şi mult şi puţin, deoarece între structura generală a limbii şi structura particulară a operei literare se constată o foarte caracteristică oscilare, care ia adesea aspectul unei adevărate dispute. Dualitatea funciară a limbajului literar reapare în felul acesta, încă odată, sub forma unei duble mişcări alternative: spre conformism, inerţie, stereotipie, formalizare, frecventă, clişeu - specifică participării şi supunerii la norma generală a structurii şi a legii sale de conservare; respectiv spre personalitate, flexibilitate, busculare, libertate, mică frecvenţă, deviaţie, tendinţe tipice limbajului literar. Roman Jakobson chiar vorbea de o „scară ascendentă a libertăţii" în combinarea unităţilor lingvistice (op. cit., p. 47), în deplin consens cu observatorii profesionişti ai limbajului literar. Aceştia (îndeosebi criticii) subliniază mereu impulsul spre originalitate, inconformism, anticonvenţionalism şi anti-rutină, specific limbajului literar, creator de opere individuale, în interiorul expresiei generale. Vossler, Bertoni - dintre lingvişti - stau pe aceeaşi poziţie, confirmată şi de estetică. Generalitatea, ca orice generalitate, rămîne o abstracţie. Singura realitate lingvistică concretă este aceea a limbajului literar individual. Observaţia se verifică din plin, mai ales în opera literară, organism lingvistic unic, irepetabil, „original", limbaj personalizat prin definiţie.

e) Traducerea în termeni lingvistici a acestui fenomen rămîne deci prin forţa lucrurilor aproximativă. Fenomenele originale, spontane, nu pot fi strînse în formule stricte, rigide. Este evidenţa însăşi că scriitori folosesc într-un anume mod (lingviştii spun: „uzaj special")

materialul lingvistic. Dar în ce constă această utilizare particulară, care este diferența specifică, un răspuns este greu de dat. În orice caz, el nu poate fi găsit decît în sfera ideii de modificare a limbii curente, noțiune exprimată prin cîteva variante notabile.

Foarte răspîndită este concepția potrivit căreia deplasarea limbajului se face în sensul unei noi organizări a textului, printr-o „redistribuire a elementelor structurii gramaticale după o ordine nouă" (Ivan Fónagy, op. cit., p. 92). Deci, în locul ordinei acceptate, curente, apare o anume „dezordine" (inversiuni, iregularități sintactice, ajustare, etc). Ceea ce, după alții, echivalează cu o destructurare, urmată de o restructurare, în baza altor reguli, dar niciodată în afara unui sistem şi a unor reguli. Reluînd o imagine a lui Hjelmslev, s-ar putea spune că există şi în literatura privită ca limbaj o structură a jocului şi un uzaj al jocului, realizat prin modelul combinativ al autorului, respectiv prin „stilul" său, noțiune prin care unii lingviști înțeleg utilizarea individuală a limbii. Se poate admite, în acest plan al discuției, că nota esențială a stilului este abaterea de la norma comună, înfrîngerea pasivității sistemului lingvistic (cea mai puternică frînă a inițiativei creatoare în limbă) prin introducerea unor „dezechilibrări", sau cum spune Spitzer a unor „deviații de la uzul comun" (*Critica stilistica e semantica statica*, Editori Laterza, 1966, p. 89), fenomene verificabile la toți scriitorii, clasici sau moderni. Despre „abatere" sau „anomalie" vorbeşte şi Michael Riffaterre (op. cit. p. 71), variațiuni inevitabile pe aceeaşi temă.

Împrejurarea ține de esența cea mai intimă a limbajului, incapabilă să cuprindă în mod precis imprecizia „aranjamentului diferit", „nou", „variat", prin care poezia devine „limbaj diferit ordonat sau aranjat" (M S. R. Levin, *Linguistics structure in poetry*, 1962, p. 12). Momentul ține, după împrejurări, fie de surpriză - previziune nerealizată, realizată diferit, tot după Michael Riffaterre - fie de anormalitate, în sensul unei „deformări organizate" a limbii (Roman Jakobson, *Théorie de la littérature*, p. 61). În accepțiile sale extreme, precum în curentele de avangardă, care, toate fără excepție, subminează structurile tradiționale ale limbajului, această deviere îmbracă o nuanță „patologică", de tipul unei alienări, anomalii, violentări şi chiar anulări totale, precum dovedeşte cazul dadaismului sau al letrismului. Deşi nu aduc idei efectiv noi, înregistrăm toate aceste formule ca reprezentative pentru mentalitatea şi sistemul actual de explicații lingvistice al literaturii.

f) Fără a insista prea mult asupra ideii de transfigurare, prea imagistică şi deci vagă, ceea ce nu vrea să spună că n-ar fi şi exactă în linii mari (Mikel Dufrenne o acceptă, op. cit., p. 36-37), devierile şi derivaţiile implicate în limbajul literar presupun cîteva operaţii-tip care, pe scurt, ar fi acestea: 1. Regresiunea. Limbajul poetic restituie limbajului forţa sa primitivă, originală, sustrasă uzurii şi conceptualizării, în sensul dat de Vico. Prin limbajul cultivat in *statu nascendi*, poezia se întoarce la izvoarele sale (P. Valéry, op. cit. p. 1441), concepţie foarte curentă şi printre esteticieni de nuanţa Croce. Rezultatul este obţinut, în genere, prin procedeele care urmează: 2. Combinaţia de-a lungul axei sintagmatice prin raporturi de succesiune, concatenare, comutaţie. Produs-tip: metonimia; 3. Asociaţia de-a lungul axei paradigmatice prin raporturi de substituire, transfer, echivalenţă imagistică. Produs tip: metafora; 4. Eliminarea restricţiilor, prin introducerea de secvenţe negramaticale, sau a mai multor grade de gramaticalitate; 5. Restricţii suplimentare, exemplu-tip: rima. Procedeul restricţiei este specific unei întregi orientări a poeziei moderne, în succesiunea Edgar Poe, de creaţie riguroasă, disciplinată, care constrînge inspiraţia (Mallarmé, Valéry). Predilecţia pentru forme poetice închise sau fixe ţine de aceeaşi tehnică. Totul se realizează în cadrul: 6. Selecţiei între diferite posibilităţi oferite de limbă, în sintaxă, morfologie, fonologie, lexic; 7. Introducerea legilor formale suplimentare: rime de un anume tip, ritm, silabe lungi-scurte, accentuate-neaccentuate, aliteraţii, corespondenţe, simbolism fonic, distribuţia vocalelor şi consoanelor, regruparea abilă a cuvintelor, teme recurente, leitmotive; 8. Cuvinte-cheie, tipice, preferenţiale, reprezentative, care configurează un univers poetic, grupate în aşa numitele „metafore obsedante", „arhetipice", etc. Semnificaţia acestui strat lexical depăşeşte net preocuparea pentru cuvintele frumoase în sine, a căror destinaţie este subordonată restricţiilor enumerate.

Graţie acestor procedee - inventarierea lor este în curs, clasificarea noastră are un caracter pur indicativ - limbajul literar obţine o „proliferare nelimitată de forme" (Chomsky), o independenţă a expresiei lingvistice. Deci o capacitate de „informaţie" direct proporţională cu gradul său de surpriză, de sfidare a probabilităţii mesajului.

g) Cauzele modificărilor şi transformărilor lingvistice, cu regimul cărora limbajul literar se identifică, pot fi înregistrate printr-o scară gradată, de la determinările individuale imponderabile, pînă la

marile cadre sociale ale evoluției limbii. Pe aceste două coordonate locul fiecărei creații literare rămîne, în ultimă analiză, irepetabil, ceea ce nu exclude nici tipologia, nici determinismul istoric. Pot fi recunoscuți, din plin, ca factori creatori de limbaj: 1. „Sentimentul", subiectivitatea (în sensul stilisticii lui Charles Bally), emoția (Leo Spitzer), vorbirea trăită (E. Lorck), *Erlebniss*, cu toate implicațiile psihologiei instinctului, inconștientului, etc. ; 2. „Gîndirea", ideația în sens larg, în baza identității şi interdependenței mutuale gîndire-limbă, idee-semn, semnificat-semnificant, fond-formă, postulat al oricărei explicații lingvistice, fiecărei diferențe de sens corespunzîndu-i în mod necesar o deosebire de formă; 3. „Gîndirea artistică", în toate accepțiile posibile: formă internă, „idee", „fond", intuiție, proiect artistic etc.; 4. „Individualitatea artistică", la fel, în toate sensurile: talent, geniu, forma mentis, nucleu spiritual, unghiul de percepție, etimon psihologic etc. 5. *Weltauchauung*-ul scriitorului, unghiul de percepție al lumii şi vieții, loc de interferență al tendințelor scriitorului şi al concepțiilor epocii; 6. Stilul epocii, totdeauna prezent, într-o proporție oarecare, în limbajul scriitorilor. Acest „stil" constituie latura socială a expresiei verbale, reflexul totalității condițiilor istorico-sociale, produs al evoluției, cu repercutări hotărîtoare în toate particularizările limbajului. Între tendințele colective şi actele inițiativei individuale se încheie un anume acord, scriitorul fiind creatorul propriei sale limbi, dar numai în consensul tolerabil al epocii. Limba constituie un fapt social, însă eficacitatea sa artistică, în înțelesul definit mai sus, nu aparține decît creatorului.

În ***Iaşul literar***, XIX, nr. 10, 1968, p. 71-80.

LIMBAJUL (II)

6) Capacitatea de semnificare a limbajului îi adaugă o calitate esențială, fundamentală. Limbajul literar este semnificativ prin definiție. El dă o dezvoltare maximă posibilităților semnificante ale limbii, pe care le intensifică şi le organizează, după o logică proprie, în unități literar-semantice autonome. Analiza „științifică" a limbajului literar care s-ar preocupa numai de definiția, distribuția şi relațiile existente

între elementele sale, ar fi incompletă şi deci funciar ratată. Din totalitatea fragmentelor şi interdependenţelor sale irupe semnificaţia literară („sens", „mesaj", „tendinţă" etc). Oricît de inclasabil, subiectiv şi insezisabil ar fi acest aspect al limbajului literar, de existenţa sa nu se poate face abstracţie. Cine nu primeşte ideea că limbajul literar creează o lume fictivă de sensuri şi simboluri, nu are nici percepţia, nici noţiunea realităţii specifice literare.

a) Modul de apariţie şi funcţionare a semnificaţiei literare aparţine mecanismului creator de semnificaţie al limbajului în genere. Aşa cum semnificaţia lingvistică este rezultatul asociaţiei unui semnificant (semn, cuvînt, simbol, imagine acustică etc.) şi al unui semnificat (concept, idee etc), tot astfel semnificaţia literară este produsul relaţiei necesare între opera literară privită ca semn şi „ideea" sau „conţinutul" său global.

Distincţia, atribuită în genere lui Saussure, care îi dă o mare strălucire în lingvistica modernă, nu este nouă. Antecedenţii pot fi urmăriţi, în mod neîntrerupt, încă din antichitate (dezbaterea despre arbitrarul şi convenţia semnului lingvistic din *Cratylos* de Platon [384-391], disociaţia stoicilor între semainon şi *semainome-non*, a Sf. Augustin între *signans* şi *signatum* etc. [pînă în secolul al XVIII-lea, cîştigat ideii că expresia verbală este „semn" convenţional, liber şi distinct de *la chose signifiée*. În acest mod filozofii şi lingviştii epocii îşi explicau apariţia limbajului figurat, al tropilor (abatele Batteaux, Fréron, Du Marsais, Condillac etc.)].

Modernă este doar asimilarea şi definirea operei literare ca „semn" producător de semnificaţie, asemenea oricărui alt „obiect semantic", prin integrarea artei in sistemul unei semiologii generale. Vom avea atîtea semne (semnificaţii) literare cîte unităţi, contexte şi fragmente semnificative există sau distingem în poezii, nuvele, romane, piese de teatru etc. Din această cauză, lectura, interpretarea, critica literară constituie acte eminamente semnificative. Identificarea semnificaţiei operei literare este unul şi acelaşi lucru cu descoperirea unui „punct de vedere", al unei interpretări posibile.

b) Raportul dintre semnificant (semn) şi semnificaţie, de ordin lingvistic sau literar, este în esenţă unul şi acelaşi: „arbitrar", în sensul de convenţional, nemotivat, lipsit de orice raport sau suport natural în realitate (E. Benveniste, op. cit. p. 49-50). Aşa cum nu există nici o legătură organică reală între ideea de soră şi sunetele s-o-r-ă, nu

există nici o relație obligatorie, obiectivă, între un text literar şi interpretarea sa posibilă. Dovadă definițiile succesive despre una şi aceeaşi operă, fie că se numeşte Hamlet sau Luceafărul.

În cazul limbajului curent, totul se reduce la o convenție, la o uzanță consacrată social, cu grade diferite de similitudine, contiguitate, convenție care defineşte tot atîtea raporturi posibile între semnul lingvistic şi realitate. De unde apariția unor clasificări a semnelor-imagini: C. S. Peirce: iconice, indici, simbolice; K. Bühler: *Darstellung* (reprezentare), *Ausdruck* (expresie), *Appell* (apel), înlocuite de alții prin triada: simbol, simptom, semnal; M. Wallis-Walfisz: semne-efigii şi semne-convenționale; W. Górny: semne convenționale (simboluri, imagini literare) şi non-convenționale (indexe, iconice); formale (care numai semnifică) şi instrumentale (care pot sau nu să semnifice) etc. În cazul limbajului literar operează acelaşi „arbitrar", numai că mecanismul convenției diferă. Semnificația literară ascultă de cîteva „legi" proprii:

c) Semnificația literară a limbajului este distinctă de semnificația sa literală. Ea creşte pe suportul textului lingvistic, coexistă, se întretaie, se suprapune peste înțelesurile sale literale, dar nu se identifică niciodată cu aceste semnificații. Acest proces de disociere şi autonomizare semantică reprezintă una din notele fundamentale ale limbajului literar. Căci în timp ce limbajul literal foloseşte doar semnificațiile directe, curente, uzuale şi stabile ale limbii, rezultate din acceptarea convenției de bază (semn-semnificație), limbajul literar devine posibil prin proprietatea limbii de a semnifica, folosindu-se de acelaşi material lingvistic în mod indirect, original, inedit, şi deci infinit variabil. Limbajul literal este dat, fixat, practic; cel literar-inventat, diferit, gratuit. Unul exprimă solidaritatea acceptată a semnului şi semnificației, altul posibilitatea oscilării şi independenței semnificației față de semn. Pe scurt, unul este „prozaic" şi logic; altul „poetic" şi imagistic (simbolic, hieroglific), înțelegînd prin proză (în acest plan al definiției) semnificația literală a enunțului; prin poezie, semnificația sa literară. Distincția este plină de consecințe estetice, nu totdeauna trase cu deplină consecvență.

d) Semnificația literară este produsul unui transfer de semnificații literale. Limbajul literar substituie limbajului literal propria sa semnificație, printr-un proces de translație, deviere, mutație, „metamorfoză" etc, producătoare de alterări şi anomalii semantice în serie. Acest fapt devine posibil deoarece semnificația literală a limbajului se

complace în uniformizare, regularitate şi precizie (ca urmare a deplinei suprapuneri şi suduri a referentului şi referinţei, a stratului noţional şi informaţional), în timp ce semnificaţia literară începe să „joace", să rupă identitatea obiect-cuvînt, să devină independentă şi deci imprecisă, ezitantă, oscilantă. Aderenţa şi adecvarea semn-concept, tipică limbajului curent, logic, prozaic, face astfel loc neaderenţei şi neadecvării. Pe scurt, substituţiei unei noi semnificaţii, heterogene, surprinzătoare, neîntrerupt variabile. Ceea ce se înţelege, în genere, prin aspectul „creator" al limbajului literar, defineşte în bună parte tocmai acest fenomen de disponibilitate semantică, efect al desprinderii şi eliberării continue a semnificaţiei literare de suportul şi cadrul său lingvistic uzual.

e) Rezultatul esenţial al oscilărilor, substituţiei şi transferului de semnificaţie implicat în mecanismul semnificaţiei literare este modificarea consecventă a semnificaţiior fixe, practice şi uzuale ale cuvintelor şi combinaţiilor de cuvinte. Semnificaţia literară uzează şi abuzează de cuvinte, le restrînge şi le dilată, le alterează şi le înviorează, le dă feţe noi, neaşteptate. Din care cauză, semnificaţia literară nu poate fi decît particulară, diferenţială, variantă eternă a înţelesului plan, univoc. Logica sa internă este sporirea continuă a decalajului existent, sau numai posibil, dintre cuvînt şi înţeles, care tinde să se refere totdeauna la altceva decît la referentul direct, obiectiv, „real", la un dincolo de claritatea enunţului, la un mesaj diferit de mesajul imprimat al textului.

Altfel spus, tendinţa semnificaţiei literare rămîne, în orice împrejurare, eliberare de asociaţiile curente, tradiţionale, mişcare împinsă pînă la contrast, contra-sens, ilogic şi chiar anti-sens (a spune invers de ceea ce gîndeşti), conform pseudo-butadei: „Limbajul a fost dat omului ca să-şi ascundă gîndirea". Ceea ce în „noua critică" franceză se numeşte „spaţiul literar" constă, în largă măsură, tocmai în apariţia acestei „distanţe între figura cuvintelor şi traducerea sa cea mai simplă" (Jean Ricardou, *Expression et fonctionnement*, în *Tel Quel*, 24, hiver 1964). Teoriile lui Maurice Blanchot despre *L'oeuvre et la parole errante*, (*L'espace littéraire*, 1956) merg în acelaşi sens.

f) Există două tipuri mari de semnificaţii literare, corespunzătoare celor două tipuri generale de transferuri de semnificaţii posibile: prin reflectarea directă şi indirectă. Cel dintîi, de esenţă imagistică, hieroglifică, este ilustrat de cazul-tip al metaforei. Deoarece în cazul semnificaţiei literare identificarea semnificaţiei cu semnul lingvistic nu

poate fi posibilă, conținutul și logica sa de constituire nu va fi niciodată identitatea, ci similitudinea; nu unitatea, ci analogia; nu sudura intimă, ci asociația, stabilirea de raporturi. Semnificația literară ia naștere prin „corespondențe", prin raporturi de esență simbolică, mișcate din interior de un adevărat „demon al analogiei" realului, care doar reflectă imagistic, nu copiază realitatea (Adam Schaff, *Langage et realité*, în *Problèmes du langage*, 1966, p. 153-175). Între obiectul real și semnificația sa literară relația existentă pare a fi una de ordin „cartografic", de *mapping*, nu de mimesis. În locul semnului cu sens unic, apare imaginea cu sens multiplu, printr-un proces de substituire, de metaforizare continuă. În felul acesta, datorită oscilării și imposibilității racordării semnificației la obiectul real, și cu atît mai puțin la substitutul său grafic, imaginea poetică devine elementul specific, fundamental, inevitabil, al limbajului poetic. Imaginea constituie un generator spontan, nesecat și incontrolabil de semnificații, alterate pînă la singular, ciudat și arbitrar. Căci „arbitrar", în ultimă analiză, este însuși punctul său de plecare, momentul său genetic.

g) Al doilea tip de semnificație, cu totul caracteristic limbajului literar, formă de reflectare indirectă constă dintr-o semnificație literară care se referă la o altă semnificație literară. Peste „simbolismul" imediat al discursului literar organizat, generator prin el însuși de semnificații, vine să se suprapună un nou simbolism, adiacent, specific. Acest fenomen echivalent cu însăși nașterea formelor superioare de artă literară, se produce ori de cîte ori semnificația imediată devine referent pentru una, două sau mai multe semnificații supraetajate (poezia poeziei, comentarii în text de diferite tipuri, referințe la situații explicite sau implicite etc). Are deci loc, în esență, același fenomen de substituție. Cu observația că transferul nu se mai produce de la literal la literar, ci de la un „literar" prim la unul secund sau terț, prin succesiune sau suprapunere de stadii semantice. Modul cum aceste semnificații literare primare și secundare iau naștere sau derivă unele din altele, geneza și tipologia lor, precum și totalitatea „legilor" de constituire a semnificațiilor literare, cer un examen special, în adîncime (cf. *Literatură și semnificație*, *Cronica*, 38, 1968).

h) Rezultatul tuturor formelor de substituire și transfer semantic specifice limbajului literar este polisemia, abundența de semnificații a enunțului, amfibiologia lexicului imaginilor și textului. Limbajul literar este eminamente polisimbolic, polivalent, purtător de semnifi-

cații multiple, care pot fi citite în diferite „chei" simbolice (Mircea Eliade, *Limbajele secrete*, *Revista Fundațiilor Regale*, 1, 1938), sau critice. Pe această proprietate a discursului literar se întemeiază, de altfel, întreaga simbolistică sacră şi profană a literaturii, întreaga operă de hermeneutică şi interpretare literară din lume. Imaginea este un poliedru de semnificații, un mediu de refracție, cu mii de sclipiri şi ape, toate latente, toate implicite. Polisemia sporeşte la maximum potențialul expresiv-semantic al limbajului, pe care-1 aduce la o stare de semnificare neîntreruptă.

i) Consecința imediată o polisemiei limbajului este interferența, oscilarea, instabilitatea şi „confuzia" semantică, pe scurt ambiguitatea inevitabilă, funciară, a discursului literar. Lipsa de sudură reală între semn şi înțeles, idee şi cuvînt, existența simultană a semnificațiilor conceptuale şi imagistice, exprimate şi unele şi altele prin denominatori lexicali comuni, imposibilitatea separării riguroase a celor două planuri, toate aruncă limbajul literar în neclaritate şi echivoc perpetuu.

Limbajul literar nu-şi „trădează" niciodată integral secretele. El devine criptic enigmatic, ori de cîte ori dă naştere la plurisemnificații, jocuri de cuvinte, calambururi, paradoxuri. Noțiunea de ambiguitate, foarte curentă în critica modernă, unde a fost „lansată" de cunoscuta lucrare a lui William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), circulă de fapt în lingvistică încă din secolul al XVIll-lea, în baza unor observații şi mai vechi. Nu mai departe în 1730, Du Marsais (*Les Tropes... avec un commentaire raisonné... par M. Fontanier*, Paris, 1818, I, p. 283-284) reține faptul ca „orice construcție ambiguă, care poate să semnifice două lucruri în acelaşi timp, sau să includă două raporturi diferite, se numeşte echivocă sau suspectă (*louche*)". Autorul defineşte aceste sensuri, pune în lumină fenomenul interferenței semantice, a cuvîntului *doublement figuré*, ilustrat prin tropi (sinecdoca, silepsa oratorică etc) şi jocuri de cuvinte (paranomaze). Totul în baza unor nete distincții între sensul literal şi alegoric al discursului, în permanentă confruntare şi oscilație. Se mai poate nota, în trecere, că şi Kant (*Kritik der Urtheilskraft*, § 49) observase existența „reprezentărilor secundare" ale conceputului, a înțelesurilor colaterale, confuze, suprapuse, fenomen menționat şi de logica de la Port-Royal. *La logique ou l'art de penser* (1662) distinge între ideile principale, care „excită mai multe alte idei" şi ideile accesorii, produse de aceste asociații şi „excitații".

Ambiguitatea lingvistică nu rezolvă, desigur, toate ambiguitățile literare posibile, dar constituie condiția sa esențială.

j) În interiorul limbajului literar semnificațiile sînt distribuite inegal, diferențiat (cuvînt, propoziție, sintaxă, context), totdeauna însă legat şi solidar. În cadrul său, toate elementele (gramaticale, lexicale, fonetice, metrice, ritmice etc.) semnifică, toate realizează convergențe, cuplaje, asociații semantice. Diferențierile care se constată sînt de ordinul frecvenței, intensității (un element semnifică mai mult, altul mai puțin, conform poziției sale), al cantității nu al calității. La fiecare nivel semantic, elementul respectiv are o valoare egală cu oricare alta. Numai că fiecare semnificație parțială este absorbită de semnificația generală a operei, care le subordonează, le ierarhizează şi le integrează pe toate într-o rezultantă unică. Semnificația literară a unui text aparține totdeauna ansamblului, totalității, nu fragmentului. Sensurile parțiale fuzionează într-o semnificație globală. Semnificația contextuală, limitată, face loc semnificației generale, a operei înțeleasă ca un context unitar. Iată de ce analiza semnificațiilor parțiale ale textului (cuvinte, imagini, sintagme izolate), cum se întîmplă adesea în „analiza de text", nu epuizează totalitatea semnificațiilor operei, şi cu atît mai puțin semnificația sa centrală, singura definitorie.

k) Ori de cîte ori se apropie de specificul esenței sale semnificația literară tinde să se concentreze autotelic asupra sa însăşi, să-şi absoarbă conținutul în formă. Este ceea ce lingviştii moderni numesc *Einstellung*, „centrarea" subiectului vorbitor asupra mesajului ca atare, atitudinea față de mesaj în sine (Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, *Essais*... p. 220), oarecum în spiritul „finalității fără scop" kantiene. Orice semnificație devine implicit literară atunci cînd se desfăşoară în spirit autonom, numai pentru ea însăşi. Un simbol religios spus numai cu intenția de a-1 spune, de a-1 exprima verbal, nu şi de a-i comunica sensul specific, se transformă *ipso facto* în figură literară. În acest act nu dispare niciuna dintre funcțiile adiacente ale limbajului, nici valorile sale solidare sau asociate. Toate rămîn însă numai infuze, subordonate, trecute în umbră. Căci semnificația literară este autosemnificație, semnificație pentru semnificație.

i) În sfîrşit, orice semnificație literară oscilează între două limite, un plus şi un minus, un exces şi o absență.

Polul abundenței este abuzul de sens, încărcarea limbajului cu înțelesuri arbitrare, silite, corupte, abuzive (specialitatea vocabula-

rului politic-propagandistic de o anume speță), prin denaturarea sistematică a noțiunilor şi definițiilor obiective, verificate. Fenomenul nu este nou: „Ei, parcă nu ştii prin ce ciudat abuz se schimbă sensul cuvintelor?" (Seneca, *Ad. Luc.*, XXXVI). Rezultatul acestor denaturări şi falsificări este unul singur: confuzia şi deci obscuritatea limbajului, prin intensificarea la maximum a coeficientului de „arbitrar" al semnului lingvistic. Excesul de polisemie este totdeauna creator de ermetism şi ininteligibil).

La polul opus apare uzura de sens, sub forma clişeului de orice speță (proverbe, locuțiuni, citate, propoziții gata făcute, sloganuri), alimentat fie de metafore banalizate prin repetiție, fie de locurile comune ale gîndirii şi literaturii, combătute înainte de Flaubert (*Dictionnaire des idées reçues*), încă de Voltaire (*Lieux communs en littérature, Dictionnaire philosophique*, 1764). Se numeşte clişeu orice imagine sau propoziție, golită prin repetiție de orice semnificație personală, transformată în abstracțiune. Hipertrofia semantică face loc, în acest caz, atrofiei. Cu observația că, printr-un adevărat salt dialectic, clişeul golit de semnificație devine nu mai puțin ambiguu, disponibil oricăror semnificații posibile. O demonstrație, de altfel strălucită, realizează în acest sens Léon Bloy, în *L'éxegèse des lieux communs* (1902-1913), dar principiul fusese stabilit mai înainte de Rémy de Gourmont (*Le cliché*, în *L'Esthétique de la langue française*, 1899) şi de alții. Clişeele pot deveni subit „pline", tocmai fiindcă sînt sau devin. .. goale. Din care cauză ele sînt inepuizabile. Eliminînd un clişeu, riscăm să cădem involuntar în altul. Limbajul este plin de automatisme, de fraze date (se pot scrie opere întregi cu fraze deja scrise) şi este nevoie de un mare efort semantic pentru a regenera un instrument atît de uzat. Soarta însăşi a ideii de loc comun o dovedeşte la început metaforă, ea decade în rîndul clişeelor şi al locurilor comune, demetaforizate, acceptate, azi doar ca noțiuni goale.

7) Toate aceste note ale limbajului literar sînt şi rămîn mai mult sau mai puțin „clasice", tradiționale. În schimb, conştiința că limbajul literar trece printr-o criză este eminamente modernă, cu urmări teoretice şi practice dintre cele mai însemnate:

a) Un prim aspect al crizei moderne a limbajului decurge din recunoaşterea caracterului său polisemantic, profund ambiguu. Dacă limba poetică şi, în genere, a literaturii, este domeniul semnificațiilor plurale, paralele, rezultă că spațiul său aparține indeterminării, libertății

totale, posibilităților simbolice nelimitate, în interiorul cărora scriitorul se instalează. Cu ajutorul limbajului el poate, în principiu, spune orice sau nimic, ceea ce este unul şi acelaşi lucru. De unde o incertitudine totală, urmată de întrebări permanente asupra esenței şi posibilităților limbajului, de meditații în jurul funcțiilor sale, cu tendința de a-1 transforma într-un obiect de observație şi experiență, pe scurt într-o problemă.

A problematiza limbajul, aceasta este atitudinea scriitorului modern față de limbă. Ea încetează să mai fie privită ca instrument sau formă frumoasă, ornamentală, pentru a deveni doar o posibilitate continuă de explorare şi investigare lucidă, deliberată, de virtualități posibile. În timp ce literatura clasică este şi se ştie limbaj, comportîndu-se ca atare, literatura modernă şi, în special, cea de avangardă, se vrea limbaj, făcînd din comunicare nu scop, ci mijloc intrinsec, o finalitate autotelică. Integrat în limbaj, scriitorul modern prelungeşte în opera sa mişcarea însăşi a limbajului, cu toate spontaneitățile şi structurile sale, creînd nu numai semnificații, dar lăsînd, mai ales, ca aceste semnificații să se nască şi să evolueze singure. Mişcarea ar fi deci nu de înaintare, de la limbaj spre un conținut suprapus, ci oarecum de regresiune, îndărăt spre limbaj, la stadiul în care acesta începe să spună şi să semnifice singur. Oricum, conştiința că limbajul este preexistent şi anterior scriitorului se dovedeşte vie în literatura modernă. Ca şi aceea că, odată integrat limbajului, scriitorul poate să-1 supună, să dispună de el, să-1 nege, să-1 siluiască, sau să-1 „potrivească" (precum Tudor Arghezi).

b) Foarte vie este şi conştiința decalajului existent între semn şi semnificație, a discrepanței tot mai adînci între cuvînt, idee şi imagine. În timp ce limbajul curent întreține solidaritatea între semne şi înțelesuri, limbajul literar o rupe, lărgind tot mai mult spațiul dintre cei doi termeni, pînă la suprimarea oricăror raporturi posibile. Se naşte în felul acesta un conflict, un hiatus, o prăbuşire în arbitrar şi incertitudine, producătoare de criză. Sentimentul că limbajul „trădează", fiind „vicios" în esență, este cultivat, în forme din ce în ce mai dramatice, de întreaga meditație modernă asupra limbajului, străbătută de o dublă nostalgie şi revoltă:

Cea dintîi - poate cea mai puternică - exprimă necesitatea unui limbaj pur, natural, absolut, transparent, adecvat, exact, riguros, univoc, în care cuvîntul să coincidă integral cu esența obiectului. Limbaj al unei fericite vîrste de aur, al identităților sau măcar al asemănărilor

profunde, a gîndirii imediate prin imagini, ideal eminamente poetic, reluat mereu de la Vico încoace. Cuvîntul spontan, crud, sălbatic, netocit de întrebuințare, mereu proaspăt, capabil să exprime orice nuanță, rămîne marele vis al poeziei moderne, în interiorul căreia el exercită o adevărată „teroare" a inocenței, a purității lingvistice originare. Documentul tipic al acestei mentalități pare a fi eseul lui Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941).

Dar aceeaşi criză se resimte şi la polul opus, al comunicării conceptuale, unde cuvintele devin tot mai goale, mai uzate, mai necorespunzătoare noilor idei şi, în genere, procesului gîndirii. Limbajul a devenit prea uzual, prea tradițional, prea conservator semantic, prea convențional, prea rezistent la idee. De unde o adevărată „furie", urmată de un conflict violent între ce spui şi ce poți şi trebuie să spui, resimțit nu mai departe de Eminescu: „Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul"? Limbajul a încetat de mult să mai acopere toate noțiunile şi semnificațiile, concluzia fiind una singură: comunicarea constituie un eşec, o imposibilitate, o insuficiență fundamentală.

Conştiința acestei limitări şi chiar înfrîngeri este neîncrederea tot mai accentuată în limbaj, consolidarea îndoielii cu privire la utilitatea sa. Un filozof ca J. P. Sartre (*Qu'est-ce que la littérature*, 1948) se întreabă în fața acestei situații la ce mai poate servi limbajul, un scriitor ca A. Artaud declară: „Sînt omul care a simțit cel mai bine dezordinea uluitoare a limbii în relațiile sale cu gîndirea". Deci, incertitudine şi dezorientare totală, produsă de cuvintele goale sau abuzive, arbitrare, care au încetat de mult să mai însemne ceva. Motiv pentru unii de a trage, teoretic vorbind, o soluție radicală: refuzul comunicării, al tăcerii şi liniştii, mişcare regresivă cu implicații variate, de ordinul absolutului, protestului, contestației etc. (George Steiner, *Langage and silence*, 1967; cf. şi *Liniştea cuvîntului*, *Cronica*, 44, 1968). Soluție, evident, extremă, semnificativă totuşi pentru orientările epocii.

c) Dacă subiectul vorbitor „face" limbajul, dispune liber de el, înseamnă că scriitorul îşi asumă toate riscurile, luîndu-şi responsabilități precise față de limbaj, pe care-1 poate accepta sau respinge, după împrejurări şi grade de neaderență. Scriitorul încetează să se mai lase stăpînit de iluzia, puterea şi „teroarea" cuvintelor (verbalism, clişee, lozinci goale etc), opresiune împotriva căreia el se revoltă pe față. Este aspectul cel mai violent al crizei actuale a limbajului, cu forme diferite, de la denunțarea grotesc-caricaturală a „tragediei limbajului" din opere ca *La cantatrice chauve* de Eugen Ionescu, pînă la punerea limbajului

sub acuzație, în numeroase eseuri recente, în care se protestează împotriva faptului că limbajul, prin legile şi clişeele sale, vorbeşte în locul autorului, dominat ba chiar strivit sub locuțiuni şi cuvinte. Ar avea deci loc o adevărată pervertire a limbajului, echivalentă cu o dezumanizare radicală. Unde apar semnele lingvistice omul ar dispare (Michel Foucault, *Entretien... Lettres françaises*, 1125, 1966). Se postulează pînă şi un conflict de esență între om şi limbaj, care n-ar traduce omul niciodată. Şi, în acelaşi timp, unul între *Les mots et les choses*, studiat de acelaşi Michel Foucault, într-un cunoscut, dar foarte dificil eseu recent (1966).

Răsfrîngerea pe plan social a acestei crize de neacceptare şi insurecție anti-verbală poate fi surprinsă într-o serie de teorii, declarații şi manifeste franceze, moderne, unele consecutive evenimentelor din mai 1968. Revoluționarea totală a limbajului literar constituie prima condiție a revoluției sociale. Cuvîntul în stare liberă, sălbatecă, devine simbolul contestației ordinei sociale, tradiționale. Schimbarea vieții şi a societății ar trece aşadar, în mod obligator, prin faza schimbării limbajului şi, în orice caz, a distrugerii cuvintelor perimate (religie, ordine, armată, patrie etc.) conform ideilor lui Philippe Sollers şi ale altor radicali (*Ecriture et révolution*, *Lettres françaises*, 1231, 1968).

8) Dar cel mai însemnat aspect al teoriei limbajului, de subliniat cu tărie, rămîne acesta: oricît de strînse ar fi relațiile existente între literatură şi limbaj, identificarea totală, riguroasă, este exclusă. Literatura este limbaj, dar nu numai limbaj. Poezia este cuvînt, dar nu orice combinație de cuvinte este poezie. Orice operă literară este limbaj, dar nu orice fapt de limbă este operă literară. Literatura absoarbe o serie de caractere esențiale ale limbajului, cărora le adaugă o diferență specifică, ireductibilă la noțiunea de limbaj. De aceea, cînd afirmăm că literatura sau poezia are „limba" sa (noțiune existentă încă la Heliade Rădulescu, în *Regulile sau Gramatica poezii*, 1831, *Prefață*), recunoaştem implicit această dublă realitate: literatura devine posibilă prin existența limbajului şi a legilor sale (ca material, vehicol, formă de expresie), dar în acelaşi timp „limba" literaturii respectă propriile sale reguli extra-lingvistice. Definiția literaturii ca „limbă", cu alte cuvinte, este nu numai logică, dar şi metaforică, precisă şi imprecisă, exactă şi ambiguă. De unde şi posibilitatea unor confuzii involuntare:

a) O primă deosebire esențială priveşte diferența de sistem, cod şi structură. În timp ce limbajul curent participă la sistemul, codul şi structura generală a limbii, opera (limbajul literar) generează propriul său sistem, cod şi structură, care se suprapun peste sistemul, codul şi

structura generală a limbii respective. Tendința operei literare este să-şi descopere şi să-şi respecte propriile sale legi şi convenții lingvistice, dincolo de legile, regulele şi convențiile tradiționale şi uzuale, pe care le modifică în sens anormal, prin „alterare" (Nullo Minissi, *Critica tradizionale e critica strutturale*, în *Belfagor*, 5, 1966).

b) Aceeaşi disociere poate fi formulată şi altfel: spre deosebire de limbajul uzual care este dat, limbajul (opera) literar este inventat, creat. Limbajul curent este repetabil, limbajul literar – irepetabil. Unul este canonic, altul tinde spre originalitate. Individul comun nu foloseşte niciodată limba în mod perfect, complet, în toate calitățile şi finețile sale, pe care numai poetul le „cunoaşte". Limbajul prim este potențial, spontan, imediat; cel secund, actualizat, elaborat, mediat, „limbă a limbii". Unul este matern; altul se „învață" treptat, în timp. Unul ascultă de necesitatea sa obiectivă, structurală, socială; altul, de necesitatea sa internă, de norme proprii, care tind să se elibereze de constrîngerile codului lingvistic. De unde, la vorbitor, autoritatea cuvîntului obiectiv-just; la creator impulsul cuvîntului poetic - „just", imprevizibil. Limba comună rămîne, în orice împrejurare, un act de inter-comunicare, în timp ce limbajul literar constituie cu prioritate un act de auto-comunicare. Dacă artistul „vorbeşte", el o face întîi pentru a-şi exprima şi rotunji opera şi apoi în vederea unui public. De aici şi necesitatea ca publicul să „decodeze" mesajul operei, nu opera să comunice, în prealabil şi obligator, „cheia" codului (Mikel Dufrenne, *L'art est-il langage?* în *Revue d'estétique*, 1, 1966).

c) Definiția artei (literaturii) ca limbaj are ca punct de plecare convingerea că artistul (scriitorul) se exprimă, „vorbeşte" în operă, care ar fi „vocea însăşi a scriitorului". Această prejudecată, de ordin pur biografic, se traduce prin eterna întrebare: „Ce spune autorul"? tipică învățămîntului, criticii tradiționale etc. Dacă autorul ar urmări numai acest obiectiv, el ar folosi limbajul curent, al prozei. În realitate, limbajul literar lasă îndărătul său viața scriitorului, pentru a se desfăşura conform logicii sale imanente, autonome, exterioare biografiei. Limbajul „trădează" totdeauna pe scriitor, al cărui conținut interior suferă o transformare radicală, ori de cîte ori este depăşit pragul cuvintelor. Ele nu conțin niciodată tot scriitorul. Cuvintele devin inevitabil inexacte, aproximative, chiar false, în raport cu freamătul şi ideile autorilor. Teoria „minciunii" artei exprimă printr-o metaforă paradoxală tocmai acest adevăr, al non-transponibilității în limbaj literar a conținutului

biografic. Dacă pînă şi vorbitorul obişnuit îşi acoperă, nu odată, ideile şi sentimentele, scriitorul ştie şi simte, cu atît mai mult, prin proprie experienţă, că emoţiile şi ideile noi nu pot trece, aproape niciodată, în cuvinte vechi. De cele multe ori, el nici nu urmăreşte acest scop. „Opera se exprimă exprimîndu-se", nu în alt mod (Mikel Dufrenne).

e) Simbolurile şi semnificaţiile comunicaţiilor curente sînt intenţionale, explicite, limitate, ale limbajului literar sînt involuntare, implicite, nelimitate. Vorbim totdeauna pentru a spune ceva premeditat; facem literatură pentru a exprima ceva posibil. Vorbitorul emite totdeauna un singur sens, cu denotaţie precisă. Limbajul literar, conotativ prin definiţie, emite „mii" de sensuri, polisemia sa fiind infinită. Opera literară vorbeşte spontan, fără premeditare, un metalimbaj inepuizabil. Căci în timp ce simbolurile limbii - limitate - sînt învăţate după cod, simbolurile literare - nelimitate - sînt create, inventate conform „geniului" creator, într-un sistem de semnificaţii şi semnificanţi, suprapus sensului prim al limbii. Faţă de acesta, sensurile secundare constituie un exces, un surplus, o redundanţă perfectă, dovadă şi profundele deformaţii semantice ale operelor literare clasice. Semantica literară se constituie, de altfel, în bună parte, în afara domeniului lingvistic. Foarte multe sensuri, imagini, simboluri nu pot fi deduse şi lămurite decît prin referinţe la situaţii şi mijloace extralingvistice. (Sol Saporta, *The Application of linguitics to the study ol poetic language*, în *Style in Language*, 1960, p. 93).

f) Acelaşi adevăr definit în formule tradiţionale duce la distincţia între limbajul realităţii şi al ficţiunii. Limbajul literal, prin totalitatea funcţiilor sale, exprimă imaginea realităţii şi integrarea în realitate (ordine, avertismente, informaţii utile etc), de unde şi caracterul esenţial nepoetic al limbii curente. Dimpotrivă, limbajul literar, tot prin funcţiile sale specifice, exprimă ficţiunea realităţii şi desprinderea de realitate, prin crearea unei limbi simbolice, cifrate, de corespondenţe, a unei supra-realităţi secunde, contra-natură în mijlocul naturii.

g) Important este şi un alt aspect: limba poate fi segmentată, fără ca sistemul său să dispară; opera literară este distrusă cînd i se rupe unitatea prin fragmentare. Unitatea lingvistică este gramaticală; unitatea literară este estetică, de ordinul coeziunii interioare, al solidarităţii şi interdependenţei elementelor constitutive.

h) Limbajul literar şi în special poetic este memorabil, poate fi învăţat pe de rost, în vreme ce limbajul curent se refuză memorizării sub forma unităţilor distincte (Samuel R, Levin, *Linguistic structures*

in poetry, 1964, p. 61). Învățatul unei poezii constituie un act de memorizare; al unei limbi, unul de reflex şi automatism intelectual.

9) Dacă identificarea totală a literaturii şi a limbajului se dovedeşte inexactă, uneori chiar abuzivă, cu atît mai imprecisă şi relativă apare omologarea celorlalte arte cu „limbajul artistic", noțiune atît de extensivă încît şi-a pierdut în timpul din urmă orice conținut real. Se vorbeşte în mod curent de „limbajul figurativ" al sculpturii, picturii, arhitecturii (nu numai de către cronicarii plastici, dar şi de Wölfflin), de „limbajul muzicii" (nu numai de către cronicarii muzicali actuali, dar mai întîi de... Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, §51), de limbajul filmului, dansului etc. Ar mai exista un „limbaj al culturii", unul „social" (al instituțiilor, moravurilor) etc. etc.

În realitate, toate aceste definiții sînt simple metafore sau sinonime pentru idei vechi, banale, acceptate, cum ar fi: expresie, instrument, formă, creație etc. În studiile moderne de estetică noțiunea de „limbaj artistic" circulă pînă la refuz. Dar cînd ea nu aduce nici un plus de precizie, totul nu exprimă decît un clişeu jurnalistic, adoptat prin imitație, sau dorință de distincție. În genere, argumentele prin care respingem asimilarea riguroasă a literaturii şi limbajului rămîn valabile şi în cazul celorlalte arte. „Existența artelor limbajului nu duce în mod obligatoriu la concluzia că arta este limbaj, aşa cum arta bronzului nu implică ideea că arta este bronz" (Mikel Dufrenne).

a) Extinderea definiției limbajului asupra totalității domeniului estetic devine posibilă, în primul rînd, pe baze semantice. Dar tocmai această generalizare produce obiecții, dintre care cea mai însemnată este următoarea: spre deosebire de semantica generală a limbii, fiecare artă, şi în interiorul său fiecare operă individuală, exprimă propria sa semantică particulară. În mod analog se poate demonstra că în interiorul limbajului artistic există limbajul diferențiat al fiecărei arte în parte (poezie, muzică etc), pulverizat la rîndul său în cîte opere artistice originale există; că în interiorul codului universal al limbii, apar coduri estetice particulare, infinit diferențiate, după aceeaşi scară gradată: clasă - gen - specie. De altfel, noțiunea însăşi de „cod", în cazul artei, nu constituie decît tot o metaforă, a organizării particulare, a structurii, conform unei scheme şi norme proprii. Metaforă este şi ideea de gramatică şi sintaxă a artelor, *a fortiori* a operelor individuale. Este evidența însăşi că ansamblul operelor unei anumite arte nu reprezintă în nici un fel un sistem omogen, spre deosebire de părțile limbii, care constituie tocmai un astfel de sistem.

b) Limbajul transmite o informație adevărată sau falsă. Cuvintele sale pot fi adevărate sau false. Ele pot fi crezute sau nu. Arta se constituie dincolo de referenții obiectivi. Numele pictorului poate fi adevărat sau nu. Tabloul său scapă însă acestei determinări. Pentru a-l numi, a-i preciza conținutul, avem neapărat nevoie de titlul său. La fel şi în cazul „muzicii cu program", al titlurilor literare, indiferent dacă este sau nu vorba de simple convenții. Şi chiar atunci cînd identificăm, într-un tablou, două turle de biserică şi un portal, constatare obiectivă, riguros adevărată, nu înseamnă că am definit şi tabloul ca structură estetică, ci numai elementul său noțional, adiacent, secundar. (Mary Mothersil, *Is art a language?* şi intervențiile pe aceeaşi temă a simpozionului Societății Americane de filozofie, în *The Journal of Philosophy*, 20, 21 oct. 1965).

c) Plină de dificultăți se dovedeşte, în ultimă analiză, însăşi ideea de semn estetic, definit în mod analog semnului lingvistic. În artă, semnul şi semnificația sînt sudate, indisociabile, ceea ce nu se întîmplă în cazul cuvintelor. În vorbire, sunetul este un semn liber. În muzică, sunetul este în acelaşi timp scop şi mijloc, intuiție şi expresie, semnificație infuză, indisolubil asociată semnului muzical. De aceea, riguros vorbind, nici nu se poate spune că semnele, în artă, ar fi instrumentele unei gîndiri estetice independente sau anterioare actului expresiei. Lucrăm cu un instrument preexistent. Vorbim într-o limbă, care devine, se elaborează, se naşte, chiar în procesul creației.

d) Dacă este adevărat că definiția limbajului aruncă, sub multe aspecte, o vie lumină asupra naturii intime a artei, la fel de adevărat rămîne şi faptul că arta, la rîndul său, şi în special poezia, poate instrui despre natura limbajului. Valorile sale sugestive („magia" cuvîntului) nu pot fi în nici un caz înțelese în afara definiției şi experienței concrete a poeziei. Dăm doar un simplu exemplu. De aceea, concluzia lui Mikel Dufrenne se dovedeşte întemeiată: „Cel mai adesea arta este considerată ca limbaj, silindu-ne să înțelegem arta prin limbaj. Poate că ar trebui să opunem acestei idei şi operația inversă: să înțelegem limbajul prin artă"*.

* Notă: Pentru o serie de aspecte ale limbajului literar cel mai bun studiu românesc de referință rămâne încă *Lingvistica romanică. Evoluție, curente, metode* de Iorgu Iordan (Buc., Ed. Acad., 1962).

În *Iaşul literar*, XIX, nr. 12, 1968, p. 48-56.

LIRISM. DISTANȚA LIRICĂ

Autoexprimarea poetului liric nu devine poetică decît prin adoptarea unei atitudini specifice. Factorul hotărîtor al lirismului nu este „emoția" sau „sentimentul", ci exclusiv poziția poetului față de „emoție" şi „sentiment", simple „materii prime", obiecte de autocontemplație şi autoreflexie. Lirism înseamnă în esență autocontemplarea autoexprimării. Eul se concentrează asupra sa însuşi, devenind propria sa temă. Se realizează în felul acesta o identitate *sui generis*, o sinteză a subiectului şi a obiectului poetic, fenomen surprins atît de filozofi-esteticieni ca Schopenhauer, cît şi de poeți-esteticieni ca Mallarmé: „Facultate a universului spiritual de a se contempla şi dezvolta pe sine". Apar, desigur, şi alte formule apropiate, cum ar fi aceea a „imitației interne" (Northrop Frye). Realitatea decisivă rămîne însă aceasta: autoexprimarea directă aparține eului empiric; autoexprimarea derivată, reflectată, întoarsă asupra sa însăşi, inversată, ține de esența eului liric.

Între cele două euri se interpune o distanță, a cărei eficiență lirică - aparent paradoxală - este direct proporțională cu lărgirea deschiderii compasului. Cu cît eul liric autentic, originar, se depărtează mai mult de eul empiric, cu atît lirismul devine mai intens, de o calitate mai pură. Propunem chiar să denumim această disociere şi respingere interioară în sensuri opuse cu termenul de *distanță lirică*, fenomen prin care eul se scindează creator, se separă de sine însuşi, pentru a se contempla detaşat ca spectacol, participant depersonalizat al propriei lumi interioare, devenit obiect obiectivat. Conceptul antic de *eufemie*, o definiție ca aceea a lui Wordsworth, „emoție rememorată în liniște", reactualizată şi deci temperată la un interval de timp oarecare, se apropie de această viziune a procesului liric, care acordă tratament egal atît trăirilor reale, cît şi imaginare, sincere sau simulate, concordante sau divergente. În toate cazurile, se interpune aceeaşi detaşare, acelaşi interval, aceeaşi perspectivă izolatoare. Urmările autocontemplării distante, totdeauna solidare, sînt duble.

Intervine în mod subit, în sensul legii psihologice James-Lange, un fenomen de inversare şi amplificare. Poetul liric se impresionează, se „entuziasmează" de propria sa emoție, devenită obiect de contemplație. A fi „liric" înseamnă a fi stăpînit de emoția propriei emoții, considerabil amplificată prin însăşi această autoscopie. Nu

„şocul" liric pătrunde şi face poezia lirică, ci reacţiunea faţă de acest „şoc", emoţia derivată de gradul doi, resorbită în sine însăşi, asemenea - figurat vorbind - unei mănuşi întoarse pe dos.

Acest eveniment interior nu este pasiv, ci profund activ. El implică de la început şi pînă la sfîrşit, în toate punctele nodale, luciditate, autoreflexie, reculegere, autoghidaj, control decisiv al emoţiei, dominarea energică a pulsaţiei entuziaste. Exploziile vulcanice, seismele sufleteşti, fireşte, sînt oricînd posibile. Dar orice creaţie, inclusiv lirică, impune această condiţie esenţială: a auto-reflexiei estetice, proiectată eficient asupra întregului proces de autocontemplaţie. În timp ce în cîntec şi în actele de entuziasm pur, eul se uită spontan pe sine, tinde spre generalitate anonimă, în momentele autentic lirice, eul este conştient că „se uită pe sine", prin însăşi tehnica elaborării poetice, care presupune autocenzură, confruntarea rezultatelor cu proiectul artistic, detaşare, verificare creatoare intermitentă. Trăiesc emoţia, ştiu de existenţa sa, dar mă despart de ea şi o irealizez pentru a-i da realitate lirică. Nu este obligator ca eul să apară totdeauna în postură declarat autoreflexivă. Este de ajuns să-1 simţim infuz şi prezent în operă, sugerînd că cineva scrie despre sine, în deplină cunoştinţă de cauză, cu detaşare suprapersonală. Să intuim deci această polaritate capitală: spontaneitate şi cerebralitate, „transport" şi „meditaţie", întrunite în clocotul rece, strangulat, al lirismului sterilizat.

De va fi vorba de vreun „paradox", tradiţia sa este veche, de vreme ce poetul elin gîndea adesea despre sine că ar fi un abil, chiar un sofist, posesor al unei „tehnici", care uneşte experienţa, abilitatea şi supunerea la reguli. Formula „conştiinţei spiritului de sine însuşi şi de propriile sale emoţii" pare să aibă o rezonanţă tipic modernă. Totuşi o întîlnim *tale quale*, încă în secolul al XVIII-lea, la englezul Robert Lowth. Hegel ne introduce chiar în miezul problemei : „Reflexia care se revarsă în sine însăşi", „subiectul conştient de interiorul său poetic" sînt definiţii cum nu se poate mai acceptabile. Cît priveşte experienţa şi reflexia poetică modernă, ea este foarte largă, de la T. S. Eliot la Northrop Frye (poetul stă de vorbă cu sine însuşi), de la Hugo Friedrich la James Joyce: „Ţipătul pe care-1 scoatem este mai conştient decît propria noastră emoţie".

Treptele autocontemplării, sau mai bine spus tipologia sa, cunoaşte o scară ideală, graduală, desfăşurată de la conştiinţa „confuză" şi cvasi-indistinctă a eului liric, la extrema sa obiectivare. Aceste

tipuri de lirism pot fi coexistente sau exclusive, prezente în interiorul unei singure poezii (prin schimbare sau suprapunere de registre), sau al unei opere lirice în mai multe volume, totdeauna însă active, precis reperabile.

a) Într-o primă ipostază, subiectul se contemplă difuz, latent, nedeclarat. Autoreflexia sa este discretă, derivată. Ea se complace într-o gamă întreagă de tonalități afective, care constituie ceea ce se numeşte adesea „atmosfera" lirică. În această fază nu sentimentul sau emoția sînt importante şi propriu-zis lirice, ci numai tonalitatea, halo-ul inefabil ce le înconjoară, singurul care pătrunde, de altfel, în textul poetic. Bacovia, mulți simbolişti sînt tocmai astfel de lirici derivați spre interiorizări, corespondențe şi muzicalități, care semnifică, fără a constitui şi semnificanți expliciți, revelați. Forma tipică, exemplară, este aceea a eului liric simbolizat, precum în *Le bateau ivre* de Rimbaud, unde dezvăluirea identității poetului lipseşte. Nu însă şi aceea a prezenței sale infuz-personalizate.

b) Pe treapta autocontemplării directe, imediate, se află lirica de tip confesional, autobiografic. Eul precis individualizat, se declară cu ingenuitate, exprimîndu-se în totalitatea trăirilor şi proiecțiilor sale - retrospective, prezente sau anticipate. Dacă în prima ipostază poetul se află îndărătul poetului ca personaj liric, în cea de a doua, poetul se află alături sau împreună, „contemporan" cu el. Acest lirism, foarte răspîndit, îndreptățeşte în largă măsură definiția sa clasică, tradițională. Caracteristica esențială rămîne însă şi în acest caz tot autoreflexia, sub forma adoptării unei „poze" lirice, a ceremonialului autocontemplativ, în care poetul se complace. Poetul ia ținută genială, tragică, sacerdotală, precum Macedonski, şi se cultivă numai în această ipostază. Este limpede că întreg acest „teatru" liric, în cadrul căruia eul liric constituie un rol, o partitură jucată, un spectacol pus în scenă şi contemplat de acelaşi eu liric dedublat, constituie forma cea mai elementară, dar şi cea mai pură, a reflexiei lirice întoarsă asupra sa însăşi.

c) Distincția psihologică (W. James) dintre *je* şi *moi*, dintre *je* (eul care cunoaşte şi contemplă) şi *moi* (eul cunoscut şi contemplat), explică foarte bine această dedublare lirică în cadrul căreia eu devine implicit *tu* sau un fel de „tu", personaj desprins din eul liric, cu care acesta începe să dialogheze, să întrețină raporturi complicate, toate însă de esența obiectivării. Într-un caz, lirismul este direct, în celălalt subadiacent; altfel spus: lirism prim - lirism secund. Acest *tu* (partener secund)

poate deveni în egală măsură - prin extensiune şi detaşare progresivă - transitiv sau reflexiv, prin aceeaşi transpunere şi autoreflectare lirică. Atunci cînd Rimbaud, de pildă, în celebra *Lettre du voyant* (15 mai 1871), declară: „Je est un autre", „eu este altul", el defineşte tocmai această situaţie ambiguă şi în acelaşi timp profund lirică. Mă transpun, mă înţeleg, mă „iubesc", şi tocmai această identificare mă separă de mine însumi, mă obiectivează şi face posibil ca poetul liric să poată vorbi, în acelaşi timp, în numele său şi al altora, să se abstragă, rămînînd nu mai puţin el însuşi. Cu propriul eu - devenit partener de dialog sau obiect de contemplaţie în toate sensurile posibile - liricul poate deci „simpatiza" (în sensul lui Max Scheller), fără însă a fi obligat să se şi identifice. A consimţi nu implică şi fuziunea afectivă. Participarea rămîne fără trăire efectivă. „Simpatia" chiar impune distanţarea dintre euri. În caz contrar, poetul ar trebui să sufere, să se îmbolnăvească, sau să moară de fiecare dată cînd sufăr, cad bolnavi sau mor eroii săi. În toţi, el doar se transpune, prezervîndu-şi identitatea şi... starea sanitară. Atitudinea tradiţională a odei, care adresează elogii (transpusă adesea şi în titluri: *An der Mond*, *To Night*, *La mormîntul lui Aron Pumnul*, etc), în formulă germană *Du-Ausprechen* („adresarea către tu"), traduce tocmai această poziţie lirică fundamentală.

d) Dacă orice *eu* implică un *tu*, poezia lirică fiind aproape totdeauna o formă simultană de *autolog*, *monolog* şi *dialog*, acest co-personaj substanţial liric (tu simbolic) poate îmbrăţişa toate identităţile posibile, egal de îndreptăţite: noi, voi, ei, sau... nimeni, care echivalează de fapt cu toţi. Situaţia cea mai directă este aceea a complicităţii şi solidarizării declarate de tipul: „Ipocrit cititor - semenul şi fratele meu" (Baudelaire, *Au lecteur*), distanţă lirică în acelaşi timp interpusă şi suprimată, prin recunoaşterea co-fraternităţii ipotetice. Dar nu mai puţin liric este şi aparent distantul noi, eul devenit exponent, plural, coral (ca în poezia antică), deschis spre generalitate. În acest caz, *noi* devine echivalentul lui *voi*, în care se regăseşte prin transfer şi omologare emoţională: „Cînd vorbesc de mine - arată Hugo în prefaţa la *Les Contemplations* (1856) - vorbesc de *voi*. Cum de n-aţi înţeles aceasta Ah ! smintitule, care crezi că eu nu sînt tu"! Cititorul repetă acelaşi proces: el se recunoaşte difuz, autoexprimat, integrat unui „noi" colectiv, etc.

Se mai poate vorbi atunci de o specializare lirică? Existente, precis verificabile, rămîn doar alternanţele şi ipostazele circulare. Într-o

poezie lirică pot să apară toate formele eului, toate lirismele; poetul este pe rînd Luceafăr, Cătălin, Cătălina, contemplîndu-se succesiv în toți eroii săi. Deci, mai vechea clasificare *Ichlyrik, Maskenlyrik, Rollenlyrik* a lui W. Scherer - de altfel combătută - păstrează cel mult o valoare tipologică: orice „rol" este implicit o „mască" străină, care nu numai că nu suprimă reacțiunile eului, dar dimpotrivă le potențează. Eul liricei mascate devine, nu o dată, mai îndrăzneț, prin însăşi situația sa aparent disimulată. Inversiunea lirică a sexelor constituie o nouă dovadă: există poeți ai sentimentelor feminine şi invers. În Evul mediu toate *Frauenlieder* erau compuse numai de poeți profesionişti.

e) Ceea ce s-ar putea numi curba sau „legea" universalizării şi obiectivării progresive şi a individualizării regresive a lirismului se verifică, aşadar, din plin. Lărgirea cercului liric micşorează intensitatea şi sfera lirismului individual şi sporeşte pe aceea a lirismului obiectiv. Eul devenit simbolic, include tot mai multe euri individuale, se dilată pînă la dimensiunile eului general, reprezentativ pentru colectivitatea eurilor umanității. În felul acesta, eul îşi depăşeşte conținutul individual, empiric, devenind un eu liric tipic, în care ne recunoaştem, fără ca procesul liricizării să sufere. Deci tendința intimă a lirismului se dovedeşte anonimizarea, abstractizarea şi universalizarea, ceea ce dezleagă şi controversata, dar mereu actuala problemă a liricii „sociale" şi „patriotice". Nu numai că aceste moduri lirice sînt perfect posibile, dar condiția însăşi a lirismului le revendică şi le cultivă în toate epocile, sub diferite forme. Ori de cîte ori eul liric devine receptacol, rezonator şi exponent al unor stări colective, „populare", de spirit - cu excluderea, firește, a oricărei simulări şi contrafaceri - lirismul colectiv, obiectivat, şi-a făcut apariția.

Concluzia logică a întregii demonstrații - confirmată de altfel de orice istorie a literaturii - recunoaşte lirismului posibilitatea oricărui obiect, teme, „idei poetice" etc. față de care subiectul poetic poate lua distanță lirică, în toate ipostazele sale: subiectiv-inconştient, pur, spontan; subiectiv-conştient, autoreflexiv; obiectiv-conştient, programatic. Lirismul este deci universal, nu numai prin tendința sa imanentă, structurală, ci şi prin nelimitarea conținutului său, constatare care taie din rădăcină toate prejudecățile puriste, estetizante, etc. „Obiectul său - cum recunoştea demult, la noi, Radu Ionescu, în *Principiile criticei*, 1861 - îmbrățişează tot universul". Energia lirică nu cunoaşte nici un fel de restricții. Ea poate fi declanşată de orice fel de factori.

Produs al trecerii dialectice a individualului în universal, mişcarea interioară a lirismului devine inevitabil circulară. Ambele serii sînt posibile, cu verificarea istorică egală: lirism colectiv – individual - colectiv; lirism individual - colectiv - individual.

Indiscutabil, primele forme istorice de lirism sînt colective, tribale, comunitare, reduse la limita enunţurilor abstracte. Pe o anume treaptă de dezvoltare istorică, emanciparea individuală începe să devină posibilă şi eul personal să se desprindă de eul colectiv. Dar izolarea şi personalizarea acestui lirism este relativă. El poartă în sine totalitatea ereditǎţii sale spirituale colective, căreia îi dă doar nuanţe individuale, originale. Cazul poeziei religioase este tipic. Odei pindarice, panegirice, rapsodică, imnurilor de orice speţă, li se recunosc, pînă la sfîrşitul secolului trecut, obiect şi origine divină („limbajul zeilor"), obiectivare prin contemplarea divinităţii. Lirismul „politic", patriotic, social, comunitar prin esenţă, duce la explozii individuale, care sînt, de fapt, participări şi asumări particularizate ale unor stări de spirit colective, mai totdeauna de solidarizare şi revoltă, inclusiv uneori în sensul teoriei suprarealiste: „Lirismul este dezvoltarea unui protest" (André Breton, Paul Eluard, *La révolution surréaliste*, nr. 12/1929).

Lirismul intelectual „filozofic" ilustrează şi mai bine această ambivalenţă. Ce poate fi mai general, universal şi implicit mai abstract, prozaic, antipoetic, decît o „idee"? Dar cînd această „idee" devine „poetică" prin imanenţă, reprezentare sensibilă (imagine, simbol) şi vibraţie, conţinutul său conceptual se „incorporează" într-o formă care începe să semnifice. Şi acest lirism este tradiţional, cu succesiune neîntreruptă din antichitate şi pînă azi (teme filozofice, morale, contemplarea valorilor teoretice), salvat fragmentar şi cu intermitenţă - echivalentă cu asimilarea individuală - doar de capacitatea lirismului de a transfigura şi entuziasma ideea goală, conceptuală. Maiorescu, în *Condiţiunea materială a poeziei*, apoi mai ales Panait Cerna, în *Die Gedankenlyrik* (1913), au dat la noi, în spirit hegelian, o serie de explicaţii şi azi citabile. Lirismul unor pagini vizionare, utopice, eseistice, etc. ţine de această speţă.

Astfel reformulată, definiţia lirismului are a se apăra de două pseudodefiniţii bine reprezentate şi în cultura noastră, prin formulări devenite tradiţionale. Dacă într-un caz soluţia se dovedeşte mult prea largă şi deci confuză, implicînd o mare varietate de sensuri, în celălalt ea rămîne prea îngustă, unilaterală. Într-o împrejurare, sînt puse şi definite simultan aproape toate problemele lirismului; în cealaltă,

lirismul îşi restrînge sfera la un înţeles foarte restrictiv. Ambele accepţii impun clarificarea critică. Este vorba de cunoscutele teorii ale impersonalităţii şi sincerităţii poetice.

În ***Ramuri***, VII, nr. 3, 1970, p.10.

LITERATURA. ÎNCEPUTURILE IDEII DE LITERATURĂ

1. Modul de expresie al literaturii fiind limbajul, utilizarea estetică a limbajului, literatura include în mod necesar totalitatea operelor al căror mijloc de realizare estetică este limbajul, limbajul oral sau scris. Este prima, cea mai generală şi mai legitimă definiţie a literaturii, adecvată tuturor formelor sale istorice sau actuale: orale şi scrise; folclorice şi culte; pre-alfabetice, antice şi moderne; dialectale şi naţionale; populare şi radiofonice etc. Literatura este produsul unui sistem de forme şi convenţii estetice adăugate limbajului natural. Din care cauză disocierile menţionate, reductibile în ultimă analiză la dualitatea literatură populară-cultă, îşi pierd orice îndreptăţire teoretică. Între aceste două tipuri de literatură există doar deosebiri de fizionomie şi conţinut, nu de substanţă.

Atît literatura cultă cît şi cea populară presupun un act de iniţiativă, de creaţie individuală, deci un autor, o intenţie estetică („Kunstwollen"), o finalitate estetică (asociată sau nu altor funcţii, mai mult sau mai puţin integrate), şi în orice caz o valoare estetică. Poezia şi arta literară participînd în esenţă la una şi aceeaşi categorie estetică, expresie a unei energii spirituale specifice, unice, toate diferenţierile posibile au în vedere doar caractere exterioare, convenţionale; tendinţe sociale, psihologice, intelectuale sau morale; modalităţi tehnice. Literatura populară ar fi anonimă, improvizată, impersonală, colectivă, tipică, aistorică, atehnică etc, dar toate aceste note, la o examinare atentă, pot fi verificate şi în literatura cultă. Temele şi tipurile literare, la fel. Alte deosebiri ţin de stil şi de ceea ce B. Croce[1] numea „ton": simplu, elementar, ingenuu, spontan, „natural", în cazul poeziei şi literaturii populare; complex, elaborat, rafinat, cultivat, în zona poeziei

[1] Benedetto Croce, *Poesia popolure e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957, p. 12.

şi literaturii culte. Una se dezvoltă într-un mediu „primitiv", neintelectual, neestetizat; alta, într-un *humus* de cultură, de educație estetico-literară şi complicație socială. Raportul ar fi între înțelepciunea imediată, proverbială, a „bunului simț" şi conştiința teoretică, sistematizată, a „filozofiei". De o parte spontaneitatea; de alta „arta", tehnică literară, Natur und Kunstpoesie, domenii interdependente, străbătute de curente ascendente şi descendente („influențe folclorice" asupra literaturii scrise, culte şi „căderea în folclor" a acestei literaturi).

Dacă literatura populară devine un adevărat simbol şi „mit" estetic, politic şi moral în secolul al XlX-lea, definiția sa ca „poezie prin excelență", opusă versificației clasice, academice, urcă pînă la Vico şi Montaigne, care ştia că „poezia populară, pur naturală, are naivități şi grații comparabile cu frumusețea principală a poeziei perfecte, după regulele artei" (*Essais*, I, 54). Departe de a fi „barbară", poezia primitivilor, a „canibalilor" este de fapt „anacreontică" (I, 30). Teza de veche şi permanentă tradiție potrivit căreia literatura orală, spontană, „naivă", realizează integral condiția artei literare, în timp ce literatura scrisă tinde să definească literatura ca program estetic, fenomen de cultură sau instituție socială, are la bază fenomenul obiectiv al stabilizării, imitației şi codificării literare, implicat în orice expresie lingvistică scrisă, „tradiționalistă" prin conservare şi perpetuare istorică.

2. Însăşi noțiunea de literatură are o etimologie şi un conținut „scriptic". Literele alfabetului (gr. *Ta grammata*) devin în limba latină *litterae*, iar cunoaşterea literelor, scrisul şi cititul (*tehni grammatiki*) dau prin calchiere cuvîntul Litteratura[2], al cărui sens fundamental didactic - cultural apasă pînă azi asupra noțiunii de literatură. Asimilarea sa „şcolară" însoțită de lămurirea traducerii, poate fi întîlnită în modul cel mai explicit la Seneca (*Ad Luc*, 88: „prima illa, ut qui vocabant, literatura, per quam pueris elementa traduntur") şi la Quintilian (II, 1, 4: „Et grammaticae quam in Latinum transferentes litteraturam vocaverunt").

Fixarea prin scriere a expresiei literare constituie evenimentul istoric capital al literaturii. Limbajul scris dă eficacitate şi subtilitate

[2] Eduard Wölfflin, *Litteratura*, în *Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik*, V, 1888, p. 49-55; J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship, 3-d.* ed. Cambridge, University Press, 1926, I, p. 6-9; Ernst Zeliner, *Die Wörter auf-ura*, Gotha, 1930, p. 44.

maximă limbajului literar, îl conservă, îl transmite, face posibilă constituirea tradiției literare a umanității, depozit enorm de experiențe, creații şi achiziții estetice, în permanentă dezvoltare. Genuri şi specii întregi nu intră în literatură decît scrise şi tipărite (teatrul, de ex.). Nici de mirare că expresia scrisă se bucură la orice stadiu şi nivel de cultură de un legitim şi imens prestigiu.

3. Pe această bază se formează definiția cantitativă şi extensivă a literaturii ca totalitate a operelor scrise, a producției scrierilor de orice tip, al căror mod de expresie face apel la scris, accepție foarte generală, înregistrată şi azi de marile enciclopedii şi dicționare. Sensul apare bine fixat încă în Evul mediu (*Ps. d'Oxford*, „écriture", 1120) şi el se extinde, după apariția tiparului, la orice scriere imprimată, multiplicată şi difuzată, fără diferențiere de conținut sau calitate. În unele limbi moderne, (engleză de ex.) înțelesul se păstrează şi azi în vorbirea uzuală. În felul acesta, se consacră în mod definitiv victoria scrisului asupra tradiției orale, a documentului şi cărții asupra cuvîntului vorbit. Litera scrisă încorporează şi defineşte cu o atît de mare energie literatura, încît azi „literatură" înseamnă prin excelență „carte". De unde în timp, formarea unui adevărat „mit" literar al cărții, precum la Mallarmé, proiecție a creației literare absolute, cînd „totul trebuie să ajungă la o carte", la Cartea scrisă cu majusculă, *Le Livre.*

4. Prin extensiune, sensul său global determină asimilarea literaturii cu toate actele şi fenomenele culturii scrise. Literatura a însemnat mult timp, în mod esențial şi exclusiv, „știință" şi „cultură".

În Evul mediu, de pildă, nu se făcea nici o distincție între literați, istorici, matematicieni sau filozofi. Toți erau *auctores*, oameni culți, oameni de cultură. În Renaştere, aproape la fel. Confuzia, istoric inevitabilă, apare cu deosebită claritate în primele „istorii literare", care încep să înregistreze, fără diferențieri, toate scrierile importante ale unor perioade. În secolul al XVIII-lea, metoda se generalizează şi în publicistică, precum la Lessing (*Briefen, die neueste Literatur betreffend*, 1759) la mulți alții, în întreaga sferă occidentală.

În cel următor, pentru a da un singur exemplu, Henry Hallam, face loc, în a sa *Introduction to the literature of Europe, in the 15-th, and the 17-th centuries* (1837), tuturor genurilor de scrieri, „cărți referitoare la diferite arte şi profesiuni, ca agricultura sau pictura, ori subiecte de simplu interes local, precum legislația engleză". Printre zonele literaturii" (*provinces of literature*) se mai numără şi: botanica,

fiziologia, descoperirile geografice, erudiția, orientalistica, istoria etc. Această concepție istorico-literară, de fapt culturală, se continuă pînă azi, de vreme ce mai toate istoriile literare au capitole despre filozofie, traduceri, mişcarea ideilor, sau a artelor învecinate. Chiar şi G. Călinescu aparține, în parte acestei categorii. Prin dicționare şi enciclopediile de referință, la fel: literatura unei epoci include totalitatea valorilor sale estetice, morale sau filozofice. Disocierea istoriei artei literare de istoria culturală se face cu mare dificultate, tîrziu, sporadic şi fără rezultate deplin concludente, sau unanim acceptate.

În literatura română, ideea de literatură apare şi se menține în bună parte, cu o remarcabilă tenacitate, în acelaşi cadru nediferențiat al culturii. Vorbind *Despre literatură*, Gh. Asachi înțelegea „productul minții şi învățăturilor unei Nații (care) se numeşte literatură şi părțile ei sînt poezia, filosofia, istoria şi retorica" (*Albina românească*, 13 iunie 1829). În publicațiile lui Heliade Rădulescu sub rubrica „Literatură", intrau materialele cele mai variate: probleme de limbă critică literară, teorie literară, istorie, orice, numai nu... beletristică. Gh. Bariț gîndea şi proceda la fel. Concepția este dominantă în tot cursul secolului al XlX-lea şi numai Macedonski, apoi simboliştii şi unii „esteți" o vor submina, dar fără efecte însemnate. N. Iorga o reafirmă cu putere. Ea constituie şi azi „doctrina" tradițională a mediilor didactico-ştiințifico-universitare.

În acest imens domeniu al culturii scrise, o serie întreagă de fragmentări şi delimitări devin nu numai posibile dar şi logic necesare, pe compartimente, în baza recunoaşterii unor numeroase criterii (naționale, istorice, geografice, de conținut etc), toate extra-literare, empirice. *Lato-sensu*, „literatura" include literatura tuturor popoarelor (Joubet: „La littérature des peuples", „Penseé", 1838). Apoi înțelesul se restrînge la literatura unor continente („literatura europeană",, „asiatică" etc.), regiuni şi zone spirituale (nordul şi sudul Europei, precum la Mme de Staël şi Sismondi), unui singur popor („literatura română", ,,franceză").

Toate aceste literaturi au la rîndul lor o istorie. De unde noi secțiuni, evuri şi secole, curente etc, fiecare din aceste ansambluri avînd propria sa dimensiune istorică, definind fenomene istorice distincte. Ceea ce, în practica istoriei literare, duce la „istoria literaturii române", „franceze", „germane", prin eclipsă. Iar prin metonimie, la „manualul" de istorie literară, precum în titluri : Literatura română, Literatura latină etc.

Încă în secolul al XVIII-lea Voltaire trecea literatura (*Art, Littérature*, în *Dictionnaire philosophique*) în categoria termenilor

generali, a căror accepție precisă nu poate fi determinată în nici o limbă decît prin „obiectul" la care se referă. Şi cum acest obiect în cazul literaturii este foarte variat, apar tot felul de clasificări: a) stilistico-estetice: literatură primitivă, clasică, neoclasică, barocă, romantică, simbolistă etc. b) conținutiste: literatură mistică, profană, eroică, feminină, romanescă, picarescă, polițistă etc. c) politico-sociale: literatură socialistă, burgheză, democrată etc. d) instituționale: literatura diferitelor profesiuni şi medii sociale (giulari, trubaduri, monacală etc). Toate sînt posibile, nici una nu este greşită, nici una specifică. Din această perspectivă, literatura apare ca o juxtapunere de literaturi diferite, specializate, aproape *celulare*.

6) Apărut în medii pedagogice, din necesitatea exprimării unei noțiuni didactice fundamentale, predarea şi însuşirea celor dintîi elemente ale „alfabetizării", ale scris-cititului, înțelesul corespunzător, primordial, al ideii de literatură va fi în chip firesc acela de disciplină şcolară: „Ars gramatica a nobis litteratura dictu", cum glosează şi Varron (frg. 107). În această fază, literatura este doar „şcoala literaturii", *gymnasium litterarum* (Sidonius Apollinaris, 1, 6), localizată la Roma, centrul mondial al literelor antichității[3]). Cel ce predă „arta gramaticii" (*gramatistis*) devine profesor, literator, magister; cel ce şi-o însuşeşte (gramaticos) omul instruit, cult *literatus*. El cunoaşte gramatica şi literatura predată în şcoală, fără a fi în mod necesar şi un „scriitor". În felul acesta, literatura, echivalent pentru gramatica („ars que litteras docet")[4], aparține sub toate aspectele preocupărilor educative, apoi docte, savante. Întrucît, pe lîngă totalitatea cunoştințelor legate de litere, în sensul propriu şi figurat al cuvîntului, noțiunea de „literatură" evoluează şi în direcția alegerii şi criteriilor lecturilor, a modelelor (exempla) exprimării scrise corecte şi elegante, pe scurt a retoricei[5].

Cînd, în Evul mediu, disciplina şcolară se transformă în tradiția „literelor", cultura generală dobîndită în şcoli începe să fie identificată totalității domeniului „literelor", *universitas litterarum*. De unde o nouă lărgire a sensului, în direcția asimilării individuale a

[3] Erich Auerbach**,** *Literary Language and its public, in late latin Antiquity and in the Middle Ages***,** New-York, Pantheon Books, 1965, p. 245.

[4] Du Cange, *Glossarium Mediae et Infirmae Latinitas***,** Graz, Akademische Druck, IV, p. 127.

[5] Heinrich Lausberg, *Handbuch der Litterarischer Rhetorik***,** München, Max Hueber Verlag, 1960, I, p. 37-38.

„culturii", „ştiinţei" şi „erudiţiei". A avea multă „literatură" devine sinonim cu a stăpîni multe cunoştinţe, o vastă cultură, accepţie bine consolidată începînd din Renaştere („Julien 1'Apostat... estoit tres-excéllent en toute sorte de littérature", Montaigne, *Essais*, II, 19) „learned in all literature and erudition", Bacon, *The Advancement of Learning*; *To the King*. Expresia românească „tobă de carte" traduce aceeaşi idee de *somme de science*, din aceeaşi sferă şi epocă. Ulterior, mai ales în secolul luminilor, noţiunea se precizează şi în sensul unui act de cunoaştere („cunoaşterea operelor de gust, puţină istorie, poezie, elocventă şi critică", „dobîndirea cunoştinţelor (lumière) despre artele frumoase", (Voltaire, art. *Littérature*, în *Dictionnaire Philosophique*) şi mai ales a definirii totalităţii cunoştinţelor intelectuale provenite prin studiu („Literatura înseamnă numai cunoştinţele obţinute prin studiile urmate în colegiu", Abbé Girard, *Synonymes français*, 1799, I, p. 152). Accepţia, foarte uzuală, se prelungeşte pînă la sfîrşitul secolului al XlX-lea[6], atestată la critici (Villemin, Sainte-Beuve), istorici (Buckle) şi în toate dicţionarele de autoritate.

Nuanţa educativă, umanistă, anticipată de convingerea lui Quintilian că „dragostea de literatură şi lectura poeţilor, departe de a se opri pe băncile şcolii, nu trebuie să înceteze decît pînă la moarte" (I, 8, 12), mijloc de satisfacţie dezinteresată şi dezvoltare spirituală, derivă din aceeaşi accepţie „culturală" a literaturii. Perioada sa de maximă frecvenţă şi strălucire aparţine Renaşterii şi Umanismului, epoca de glorie a lui *studia humanitatis* cu reveniri şi recrudescenţe periodice, continuate pînă în perioada actuală (George Steiner, *Humane Literarcy*, în *Language and Silence*, 1967).

7. Etapa superioară a înţelegerii literaturii ca „disciplină", derivată din aceleaşi necesităţi de instruire şi cunoaştere, produce ideea de studiu, de *studium litterarum* (Cicero, *De orat*. 42, § 187: „poetarum pertractatio, historiarum cognitio, verborum interpretatio..."). Noţiunea acoperă - pe lîngă „ştiinţa" limbajului corect - analiza şi comentariul literar, interpretarea poeziei (Quintilian, IV, 12), „filozofia", ansamblul acestor preocupări definind *studiorum materia* (Quintilian, X, 1). Dezvoltarea lor aparţine perioadei alexandrine, cînd se pun bazele „criticii literare", a cărei proveniență este în acelaşi timp didactică,

[6] Robert Escarpit, *La définition du terme littérature***,** în *Actes du III-e Congres de l'Association Internationale de littérature comparée***,** Monton, 1962, p. 73.

filologică şi erudită, constituind o formă de „gramatică” superioară aplicată studiului literaturii beletristice.

Evul mediu preia şi dezvoltă aceeaşi concepţie despre „gramatică”, înţeleasă ca studiul general al literaturii. Apoi sensul predominant „şcolar” se pierde, dar „literatura” continuă să fie gîndită, tot mai mult, ca o „ştiinţă”, al cărei obiect este opera literară. *Principes de la littérature* de Abatele Batteaux (1774), *Eléments de littérature* ale lui Marmontel (1787) consacră, în secolul al XVIII-lea, acest înţeles „ştiinţific”, teoretico-estetic, al literaturii, care se dezvoltă pe întreg parcursul secolului al XlX-lea, cînd începe să definească şi o disciplină universitară. Concepută şi profesată ca studiu tehnic, obiectiv, al literaturii, metoda va da naştere în timp la modernele *Literaturwissenschaft* şi *Science de la littérature*.

8. Înţelesul pur cantitativ, deci foarte degradat, al accepţiei „ştiinţifice” a literaturii, se substituie în cele din urmă pînă şi ideii de bibliografie (termen apărut la sfîrşitul secolului al XVIII-lea). „Literatura” unei probleme devine în a doua jumătate a secolului trecut, prin extensiune şi abuz (unii vorbesc chiar de „perversiunea limbajului”[7], totalitatea scrierilor de orice tip relative la un subiect determinat, ştiinţă, artă, sau disciplină. Sensul continuă să fie foarte uzual în limba şi cultura germană. Dar pentru urechile noastre spirituale sună straniu „literatura” unei controverse medicale, sau inventarul tuturor fişelor posibile despre acidul para-amino-salicilic.

9) Puţin satisfăcătoare, - figurată, sau acceptabilă doar într-un plan sociologic, instituţional - este şi definiţia „profesională” a literaturii. A intra în literatură, a face literatură, începe să însemne, după împrejurări, a pătrunde sub o formă oarecare în „lumea literelor”, sau a îmbrăţişa cariera literară.

În primul înţeles, „literatura” devine comunitatea oamenilor de litere, „republica literelor”, cum începe să se şi spună în clasicism, „republică” ierarhizată ca orice corp social vechi într-o elită literară (Dr. Johnson: „high in the ranks of literature” 1779), şi un vulg (Voltaire: „la basse littérature”), lumea eternă a periferiei literare, cu moravuri dubioase.

Cît priveşte cariera literară, scriitorul cu vocaţie de *Musophilus*, de iubitor al muzelor, precum Samuel Daniel (1599), îşi dezvoltă tot

[7] Cf. Fernard Baldensperger, *La Littérature Moyen de défense* în *Revue de Littérature comparée*, X, 1930, p. 714.

mai mult conştiinţa profesională, pe deplin constituită în secolul „luminilor", care conferă un mare prestigiu activităţii speciei *gens de lettres*. Toţi „scriu" (ce anume n-are importanţă, deoarece genul nu este definitoriu), fac „literatură", activitate nespecializată beletristic, încadrabilă în noţiunea modernă de „publicistică".

10. Dincolo de aceste accepţii istorice, depăşite, aproximative, extensive, sau inexacte - conştiinţa teoretică modernă impune redefinirea radicală, integrală a ideii de literatură, pe baze noi, specifice. Literatura nu mai poate fi concepută decît în termenii săi estetici proprii. Dar curiozitatea constă în faptul, nesubliniat aproape niciodată (fiindcă o istorie completă şi sistematică a conceptului de literatură lipseşte), că precizarea conştiinţei de sine a literaturii pare a merge oarecum în sensul dezvoltării însăşi a ideii de literatură.

Excluzînd orice finalism, există suficiente indicii care dovedesc existenţa latentă, apoi conturată, a unei adevărate conştiinţe literare „autonomiste", înţelegînd prin aceasta tendinţa literaturii de a-şi defini tot mai lămurit esenţa, formele şi funcţiile proprii, în ansamblul celorlalte creaţii şi activităţi spirituale, cu care continuă să rămînă într-o complexă interdependenţă. Fixînd deocamdată doar marile etape ale acestui proces, prin cîteva tipuri de soluţii esenţiale, vom percepe mai uşor această mişcare larg concentrică, restrînsă progresiv la delimitări literare, din ce în ce mai specifice. Bineînţeles, demonstraţia nu poate fi convingătoare decît prin documente şi texte care exprimă o concepţie literară „autonomistă", ce au atins stadiul definiţiei şi al teoretizării.

a) Sacru şi profan. Evoluţia spiritului uman de la sacru la profan, în cadrul căreia se înscrie şi istoria ideii de literatură, determină prima sa „autonomizare" esenţială: literatura încetează să mai fie în exclusivitate act magic, sacru, mit, ceremonial religios, „voce" a divinităţii, limbaj „secret" etc, pentru a dobîndi progresiv un conţinut profan, secular. Curba înscrie o laicizare tot mai accentuată, o desacralizare şi o demitizare continuă. Procesul nu este încheiat nici azi, doar că valorile „religioase" originare ale literaturii se menţin în forme din ce în ce mai degradate, derivate, desfigurate.

Cu atît mai simptomatice devin unele atitudini „literare" profane, în plină şi totală sacralizare a existenţei. Cei mai mulţi barzi tibetani, pentru a da un singur exemplu, sînt şamani şi recită în stare de transă. Dar unii declară că o fac şi din „pură plăcere". Funcţia lor este de fapt ambivalentă: sacră şi profană; vrăjitor şi mim ambulant, de

carnaval[8]. În lumea greacă poate fi urmărit şi mai bine acest proces, care laicizează, istoricizează şi alegorizează toate miturile, transformate progresiv în „istorie", „literatură" şi „alegorie" filozofică. Poezia însăşi tinde să se elibereze de scopurile sale didactice şi morale tradiţionale, cu interesante simptome de „autonomism" la Filodem din Gadara, Dionis din Halicarnas, în genere la alexandrinii secolului al III-lea, preocupaţi mai mult de delectare, decît de *movere* şi *docere*. Apariţia conceptului de *musa giocosa* este simptomatică[9]. Quintilian, chiar dacă foarte fugitiv, vorbeşte de *pura voluptas litterarum* (II, 10, 4), ceea ce - pentru epoca sa - nu este deloc banal.

Toate acestea sînt numai premise. Conceptul propriu-zis de „literatură laică", bine diferenţiată de cea „sacră", lipsea încă. Dar Tertulian, în cadrul apologiilor şi polemicilor sale anti-păgîne, avea să-l formeze. Există o *divina litteratura*, scrierile sacre ale creştinismului, *Biblia*, *Scriptura*, şi o *saecularis litteratura* (*De praescriptionibus haereticorum*, 39; *De spectaculis*, 18, *De idolatria*, 15), o *publica litteratura*. Tertulian respinge *omnis vostra literatura*, a păgînilor (*Adversus Marcionem*, III, 6), cu o conştiinţă foarte precisă a delimitărilor şi a conţinutului noţional şi ideologic al literaturii. Ulterior, în Evul mediu, consolidarea culturii literare deplasează şi mai mult accentul în sens profan, pentru ca, la un moment dat, să constatăm o adevărată răsturnare de planuri. Literatura are tendinţa să absoarbă, să asimileze şi să recupereze toate scrierile, inclusiv cele sacre, inclusiv... *Vulgate*, declarată uneori „operă literară". Sub Carol cel Mare, în secolul IX-lea, o ordonanţă imperială precizează că studiul figurilor de retorică este... indispensabil studiului Bibliei[10]. Nu este, fără îndoială, ceea ce s-ar numi un „fenomen de masă". Totuşi conceptul laic al literaturii a dobîndit dreptul la existenţă, chiar dacă frecvenţa sa este încă foarte mică. Adîncirea şi generalizarea acestei atitudini va lua, treptat, proporţii considerabile, absolut hotărîtoare pentru laicizarea fundamentală a literaturii.

b) Cultural şi estetic. Fenomen cultural, integrat organic istoriei culturii, asimilată şi definită încă de la constituirea sa în termeni de cultură, conceptul de literatură relevă pe durata evoluţiei sale şi mişcarea

[8] Rolf A. Stein, *Recherche sur l'épopée et le barde en Tibet*, Paros, 1959, p. 337, 398.
[9] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, p. 538-584
[10] Ernst Robert Curtius, op.cit., p. 58, 91.

inversă, intrinsecă, de separare şi purificare a conținutului „cultural”, prin însăşi logica latentă a esenței sale estetice. Orice valoare care-şi clarifică esența tinde la delimitare spontană, în sens autotelic. Este cea de a doua mare și hotărîtoare „autonomizare” a literaturii, premisă esențială a oricărei definiții şi, implicit, a oricăror clasificări estetice viitoare. Fără această conştiință estetică, fie şi incipientă, literatura nu s-ar putea diferența de masa scrierilor de orice tip, nota sa estetică n-ar determina nici un fel de particularizare.

Mult timp operează, bine înțeles, „autonomizarea” negativă. Literatura nu este morală, sau nu este numai morală. Nu este filozofie, sau nu este numai filozofie. Atunci cînd se stabilesc criteriile pentru listele de *boni autori*, alături de *virtus* încep să apară la Quintilian şi alții, şi considerații „literare” adiacente la nivelul epocii (corectitudine gramatică, stil, formă literară, *scribendi ratio*, I, 4, 3). Şi mai simptomatică apare o precizare „puristă” ca aceasta: „Plăcerea produsă de literatură nu este cu desăvîrşire pură dacă nu este desprinsă de orice altă activitate şi dacă nu se poate complace în propria sa contemplare” (II, 18, 4). Este ceea ce Quintilian numea literarum secreta, forma incipientă a „religiei literelor”, cultivată cu multă fervoare de umaniști.

Satisfacțiile distincte sînt cauzate de activități distincte. În ansamblul producțiilor literare scrise, arta de a scrie literatură începe să facă, în mod firesc, nota distinctivă. Această realitate este simțită intuitiv, apoi exprimată în termeni tot mai limpezi, înainte sau independent de teoreticieni, de scriitorii înşăşi. În secolul al XVIII-lea se produce un eveniment ideologic esențial: foarte importantă separare a poeziei de filozofie, etică, istorie şi psihologie, la Vico şi Baumgarten. Dar o luare de poziție că aceea a lui Henry Fielding, din prefața romanului său *Joseph Andrews* (1742), este, din punctul nostru de vedere şi mai importantă. În acest sens vor merge, nu fără serioase rezistențe, toate mişcările „autonomiste”, „estete” şi „puriste” moderne. Legitimitatea lor nu poate fi negată ori de cîte ori definesc literatura în termeni de „artă literară” şi „valoare estetică”, poziții care nu exclud nici determinările istorice, nici condiționările ideologice.

Cînd apare la noi acest concept *expressis verbis*? A. D. Xenopol credea în 1870 că „literatura în sensul propriu al cuvîntului nu are la noi o vechime mai mare decît o jumătate de secol” (*Studii asupra stării noastre actuale*, în *C.L.*, IV, 1 martie 1870). Importantă nu este localizarea istorică, greşită (cum am văzut), ci faptul că A. D.

Xenopol avea noțiunea „literaturii în sensul propriu al cuvîntului". De bună seamă că T. Maiorescu o gîndea și profesa cu atît mai mult, chiar dacă proiectată numai asupra definiției poeziei. Dar soarta acestei idei a fost, și în cultura noastră, dintre cele mai ingrate, dacă și E. Lovinescu (în 1923!) simțea nevoia să traseze literaturii, încă odată, „hotare proprii în cadrele generale ale culturii" (*Critice*, IX). Se pot cita și alte confruntări de poziții, mult mai recente.

c) Estetic și literar. Cea mai dificilă „autonomizare", cea mai recentă de altfel, și ultima posibilă, rămîne mereu aceea a literaturii față de celelalte arte. A o laiciza, a o declara „artă" nu „cultură", nu este suficient. Dacă esența estetică a muzicii este muzicalitatea și a picturii - picturalitatea, atunci în bună logică esența estetică a literaturii, riguros definitorie, trebuie să fie literaritatea. Noțiunea se face de abia acum, cu greu admisă[11], dificultățile cele mai mari provenind nu din partea identificărilor culturale, ci estetice; de tipul *ut pictura poesis*, „muzicalitatea poeziei", „inefabil", „limbaj" etc. Iată de ce eseul lui Lessing, *Laookoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) înscrie mai mult decît o dată de istorie a esteticii, una de metodologie a definiției literaturii, de care vor profita toate tratatele moderne de estetică, la capitolul „clasificarea artelor", toate studiile de fenomenologie și morfologie literară. Acest spirit disociativ, care este departe de a-și fi sleit posibilitățile, își face simțită prezența la noi mai întîi prin acelaşi Titu Maiorescu. Întrebarea lui I. L. Caragiale: Oare teatrul este literatură? (*Epoca*, 8 august 1897), considerațiile introductive ale lui Pompiliu Eliade, din *Ce este literatura? Condițiile și limitele acestei arte* (1903), aparțin unei orientări estetice identice.

11. Autonomizarea progresivă a ideii de literatură nu încheie istoria acestui concept, ci de fapt doar o face posibilă, o începe efectiv. Grație „autonomizării" sale graduale, literatura poate să-și caute ființa, să se recunoască mai întîi într-o formulă estetică generală. Dar aceeași mișcare intrinsecă de esențializare implică, în același timp, depășirea acestei faze inițiale, corespunzătoare oarecum „genului proxim" al literaturii. În interiorul său, mișcarea continuă prin noi delimitări și reducții mai stricte, în vederea surprinderii diferenței specifice. Procesul presupune descoperirea, apoi renunțarea una după alta, la toate pseudo-definițiile estetice propuse, acceptabile, istoric-legitime, părăsite succe-

[11] Adrian Marino, *Literaritatea*, în *Cronica*, IV, 4, 25 ianuarie 1969.

siv în favoarea unor noi soluții superioare, tot mai adecvate. Fiecare etapă constituie o fază-tip a conștiinței estetice a literaturii:
a) *Gramatica*. Grație acestui concept-matcă, literatura devine teoretic posibilă, este „inventată", primește o primă - chiar dacă extrem de largă și nespecifică - determinare. „Literele", operele scrise intră in circuitul cultural, apoi estetic. Li se recunosc un domeniu propriu, care începe să fie studiat, legiferat, „canonizat". Cu drept cuvînt, la începutul Evului mediu, Cassiodorus, Ennodorus și alții defineau gramatica drept „fundamentul literelor", „doica celorlalte arte"[12].
b) *Retorica.* La acest nivel, literatura începe să-și precizeze tehnica și morfologia, să devină o „artă" (mai întîi în sensul antic al cuvîntului), capabilă să utilizeze, să-și pună în valoare resursele interne, elementele constitutive, proprietățile. Retorica nu este utilă numai oratoriei, „ci - după cum arată și Theon Progimnastul - și tuturor celor care vor să dobîndească talentul de a scrie în versuri sau în proză, în orice gen". Ea constituie, în esență, practica și teoria stilului, o *ars dictaminis*. Prin extensiune, o tehnică a redactării, în baza topicei, a formulelor exemplare, inventariate, codificate, care justifică și perfecționează redactarea operei.

Inițierea acestei analize formale este contribuția fundamentală a retoricei la definirea literaturii, înțeleasă ca ansamblul tropilor, imaginilor și metaforelor-tip, necesare oricărui discurs. O intuiție estetică excepțională, umbrită curînd prin dogmatizare, întrucît retorica transformînd tropii în clișee, totul se întoarce asupra spontaneității și originalității literaturii. De unde tendința sa latentă de a se sustrage prestigiului și constrângerilor retorice, proces critic complicat, care începe să se clarifice tocmai în secolul al XVIII-lea (Hugh Blair face chiar și în titlul operei sale disjunctia dintre literatură și retorică: *Lectures on rhetoric and belles lettres*, 1777), lichidat abia în romantism, funciar antiretoric.

În ultimele decenii, miezul viabil al retoricii este redescoperit în sensul său inițial, „fenomenologic", ca o posibilitate tehnică de analiză și definire a literarității, la nivelul tipurilor de imagini, printr-un fel de „gramatică" a efectelor literare posibile. Este un curent în plină dezvoltare, care cîștigă tot mai mult teren în poetica și „critica nouă" occidentală actuală (J. A. Richards, Keneth Burke, Heinrich Lausberg, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, etc).

[12] Pierre Riché, *Education et culture dans l'Occident barbare***,** Paris, Seuil, 1962, p. 79.

c) *Arta liberală*. Într-un anume sens, foarte general, vechea definiție a literaturii ca „artă liberală" este valabilă şi azi. În orice caz, o serie de note ale acestui tradițional concept nu pot să nu-i fie mereu recunoscute: activitate intelectuală, nonpractică, orientată spre satisfacții spirituale. În timp ce artele „mecanice", „vulgare", meseriile satisfac necesitățile vieții şi au drept obiect „cîştigul", artele „liberale" sînt dimpotrivă libere de aceste preocupări şi nu urmăresc decît „plăcerea" sau „virtutea". Unele sînt profesate de sclavi, altele de oamenii liberi; teoria este expusă, în formă sintetică, de Seneca (*Ad Luc*, 88) şi consolidează ideea de literatură prin aceea că în clasificarea artelor liberale, gramatica, retorica şi dialectica, denumite *trivium*, stau în fruntea ierarhiei, urmate de aritmetică, geometrie, muzică şi astronomie (*quatrivium*).

Creştinismul medieval consacră aceeaşi ordine a activităților spirituale, reluată cu mare energie şi în Renaştere, cînd nu de puține ori superioritatea poeziei şi a literaturii este afirmată pînă şi față de pictură şi sculptură, asimilate artelor manuale[13]. Dar tot în această perioadă apare şi distincția esențială, cu adevărat „autonomistă", în interiorul artelor liberale înseşi. Pentru Leonardo Bruni, „letteratura" nu se mai confundă cu „studii liberali", emancipare plină de urmări, care se va dezvolta pînă la deplina sa consolidare actuală. În secolul al XIX-lea, „artele liberale" îşi mai păstrează doar un oarecare conținut didactic, definind obiecte de învățămînt. Cultura sfîrşeşte aşadar prin a recupera şi acest concept, care-i aparține încă de la origine.

d) *Belles-lettres.* O nouă etapă foarte însemnată, în sens estetic, este parcursă prin inventarea acestei formule, care exprimă, fie şi imperfect, o realitate esențială: calitatea şi valoarea estetică a literaturii. „Literele" nu formează numai un obiect de studiu; ele sînt şi „frumoase". Determinarea adjectivală fundamentală, de origine rinascentistă, este perpetuată şi azi, prin noțiunea curentă de beletristică. Totuşi, conținutul cultural al literelor rămîne atît de puternic, încît mult timp conceptul de *belles-lettres* va fi asimilat în continuare doar actelor de cunoaştere, de studiu şi erudiție. În secolul al XVIII-lea, se vorbea în mod obişnuit de „studiul literelor frumoase", în sens erudit, gramatical, retoric, istoric. Se înregistrează şi oarecari încercări de diferențiere, dar

[13] Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1400 à 1600***,** Paris, Gallimard, 1956, p. 94-96.

tot în sfera culturii. În timp ce, pentru Marmontel, „literatura este cunoaşterea literelor frumoase", „erudiția este cunoaşterea faptelor" (*Littérature*, în *Elements de littérature*). Şi într-un caz şi în altul, accentul cade pe „cunoaştere". Titulatura unor instituții savante, gen *Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, reflectă aceeaşi concepție „erudită".

Abia mai tîrziu, noțiunea îşi primeşte accepția sa integral estetică, precum la Paolo Emiliano Giudici, în *Storia delle belle lettere in Italia* (1844), înțeleasă ca istorie a artei cuvîntului, expresie a unei activități spirituale („fantezia") specifice. Dar numai pentru scurtă vreme, căci formula este înlocuită repede prin noțiunea de literatură, între altele, chiar în titlul aceleaşi opere, într-o ediție ulterioară (1855). Ieşită total din uzul critic şi estetic actual, conceptul de *belles-lettres* se vede respins, în estetica modernă, şi pe considerații de *Kunstwissenschaft*: „Trebuie să... eliminăm termenul de *belles-lettres* ca neştiințific, deoarece - fără nici o rațiune obiectivă - el introduce în argumentare frumusețea ca principiu de apreciere. Non-frumosul nu poate fi exclus din domeniul artei literare"[14]. Şi totuşi „frumusețea", calitatea estetică, nu poate fi eliminată din definiția artei literare. Mai mult, este singura care o face posibilă. Chiar dacă termenul de *belles-lettres* apare azi perimat, sau de nuanță frivolă, superficială, ori estetizantă.

e) *Die Schöne Literatur*. Această convingere, de o indiscutabilă îndreptățire teoretică, presupune o delimitare radicală în cuprinsul culturii, pe care conştiința estetică a literaturii trebuia s-o opereze. Ea are la spatele său un întreg proces de autonomizare, dar numai în secolul luminilor surprindem, după informațiile noastre, prima disociere precisă, alt eveniment capital al biografiei ideii de literatură. Italianul Carlo Denina, în *Discorso sulle vicendi d'ogni letteratura* (1760) declară că: „Nu voi vorbi de... evoluția ştiințelor şi artelor, care propriu zis nu fac parte din literatură".[15] Studiul şi istoria sa îşi revendică în felul acesta un domeniu propriu, bine individualizat estetic, corespunzător în linii mari „literaturii de imaginație", sau a ceea ce Blair numea, tot în aceeaşi epocă, *polite literature*, „plăcută în

[14] Ad. Stender-Petersen, *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature* în *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, V, 1949, p. 280-281.

[15] Cf. René Wellek, *Definizione e natura della letteratura comparata*, în *Belfagor*, XXII, 2, 1967, p. 129.

ea însăşi" capabilă de finalitate intrinsecă, autotelică. Devine limpede, pentru toate spiritele acute, că literatura nu poate fi definită şi contemplată în mod adecvat decît numai în sfera artei. Literatura, ca artă, este „frumoasă", sau nu există. Titlul celebrelor *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1803-1804) ale lui A. W. Schlegel consacră tocmai această accepţie fundamentală, dată memorabilă în istoria ideii de literatură.

f) *Poezia.* Dar şi în această fază, puternic estetizată, conceptul de literatură continuă să fie apăsat de ascendenţa şi „ereditatea" sa culturală, rezistentă la orice încercare de purificare radicală. Din care cauză, nici ieri, nici azi, ideea de literatură nu poate fi recuperată în sens integral estetic, nici traduce perfect esenţa artei literare. De unde tendinţa, mai întîi incipientă, apoi tot mai insistentă, de a elimina noţiunea de literatură şi de a o înlocui printr-o alta, mai puţin compromisă, mai puţin „suspectă" şi deci mai puternică, mai adecvată conţinutului său estetic. În felul acesta, tot în secolul al XVIII-lea, locul ideii de literatură începe a fi luat de poezie, concept-cheie, global, cu calităţi multiple: poate explica (prin etimologie) procesul natural de creaţie al artei literare; defini - precum la Vico, apoi la Herder - facultatea creatoare primordială a spiritului; reduce la un singur principiu în speţă „imitaţia" - precum la Abatele Batteaux - întreaga artă literară; asimila poeziei totalitatea genurilor literare (poezie epică, dramatică etc), ca în atîtea „eseuri" şi „tratate" ale epocii.

În toate aceste împrejurări, raportarea, într-un fel sau altul, la tradiţia „culturală" a literaturii devine inutilă sau inoperantă. Dimpotrivă, eminamente „poetică" este poezia popoarelor, primitive, barbare, „inculte": „Ignoranţa şi disprețul literelor - spunea Palloutier, un istoric al Celţilor, în 1740 - sînt adevărata origine a poeziei"[16]. Pentru a-şi defini cu claritate, esenţa, literatura se vede în felul acesta nevoită să renunţe la eticheta sa verbală. Şi atunci încep să apară nu istorii ale literaturii, ci ale poeziei, urmărind în fond aceleaşi obiective, precum la Thomas Warton: *History of English Poetry* (1774), Abbé Goujet: *Origine et histoire de la poésie française (1745)*, etc.[17]. Şi pentru H. Hallam, în secolul următor, „istoria poeziei şi a elocvenţei"

[16] Paul Van Tieghem, *La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen*, în *Revue de littérature comparée*, I, (1921), p. 226-230.

[17] Peter Brockmeier, *Literaturgeschichtsschreibung von Claude Fauchet bis Laharpe*, Berlin, Akademie Verlag, 1963.

va fi sinonimă cu „arta scrisului” (*fine writing*). Miezul teoriei moderne a lui Croce, care separă în mod radical „poezia” de „literatură”, va fi identic.

Dar se înregistrează şi cazuri, tot în secolul luminilor, cînd noţiunea de „poezie” este folosită doar în mod analitic, lipsind încă denominatorul comun pentru toate genurile literaturii, precum la J. G. Gottsched, *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Spräche, Poesie und Beredsamkeit*, (1732), unde „limbă”, „poezie” şi „oratorie” înseamnă încă „literatură”. La F Bouterwerk, în a sa *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jh.* (1801-1819), aceeaşi situaţie ambiguă, prin insuficienţa limbajului critic. Dacă, în primul caz, poezia depăşeşte de sus literatura şi o absoarbe, în cel de al doilea ea rămîne în pragul noţiunii de literatură, la un nivel încă pre-literar, aproape empiric.

În *Iaşul literar*, XX, nr.7, 1969, p. 34-43.

LITERATURA COMPARATĂ

1. Denumirea generică de „literatură comparată” grupează un întreg ansamblu de investigaţii istorico-literare, care nu şi-au definit cu precizie, cel puţin deocamdată, nici obiectul, nici metoda cu adevărat specifică şi unitară. Echivocul stăruie chiar în noţiunea de bază, căreia Sainte-Beuve i-a dat forma definitivă actuală (J. J. Ampere, 1868, *Nouveaux Lundis*, XIII, p. 184-185). Sub titlul de *littérature comparée* se înţelege (sau ar trebui să se înţeleagă) „studiul” sau „istoria comparată(-ivă) a literaturilor”. Domeniu imens, irealizabil în totalitate, în care s-au revărsat în straturi succesive trei genuri de preocupări, nici pînă azi sudate într-o disciplină ferm constituită:

a) Dacă accentul cade, cum s-ar părea, pe ideea de comparaţie, atunci „literatura comparată” se confundă cu una dintre cele mai tradiţionale metode de cercetare literară, pentru a nu mai sublinia faptul că mecanismul comparaţiei este inclus în însăşi structura logică a spiritului. Procedeul, absolut „clasic”, este folosit neîntrerupt din antichitate şi pînă azi, sub forma „comparaţiilor” şi a „paralelelor” literare (ex. *Comparaţie între Hyperide şi Demosthène*, în *Tratatul despre*

sublim, cap. XXXIV; comparație între Corneille şi Racine, în La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit*, 54 etc). Aceasta ar fi preistoria metodei, preconizată de toți criticii europeni, de factură mai mult sau mai puțin „clasică". După Marmontel (*Critique*, în *Eléments de littérature*, T. II, 1787), doar „criticul inferior" nu compară. Firescul, spontaneitatea şi universalitatea metodei, constituie o realitate absolut evidentă.

b) Mentalitatea cosmopolită a secolului al XVIII-lea lărgește enorm orizontul literar al epocii, temperează excesele „gustului" național, afirmă ideea patriei spirituale comune. Scriitorul se proclamă „cetățean al lumii", literaturile europene capătă conştiința interdependenței, unității şi universalității lor. În consecință, Voltaire, în ale sale *Conseils d'un journaliste* (1737), recomandă publicisticei să „compare piesele noi cu cele străine, tratînd aceleaşi subiecte. Iată ce lipsea în secolul trecut...". Programul, care plutea în aer, este îmbrățişat, spre mijlocul secolului, de cele mai însemnate reviste literare (*Journal des Savants*, *L'Année littéraire*, *Mercure de France*, *Journal Etranger*, etc). Toate încep să preconizeze şi să teoretizeze, între 1749-1780, „studiul comparat" al literaturilor, metodă îmbrățişată şi de alte discipline (istorie, mitologie, cursuri de pictură etc). Acest spirit, mărturisit sau nu, animă pînă azi toate cercetările de „literatură comparată", concepute şi profesate dintr-un punct de vedere supranațional.

c) Nuanța scientistă joacă şi ea un rol considerabil, consecutiv marilor progrese înregistrate de ştiințe atît de severe şi prestigioase ca anatomia sau fiziologia comparată, de studiul raporturilor de înrudire între diferitele grupuri de fenomene. Apariția filologiei comparate devine inevitabilă. A literaturii comparate nu mai puțin, noțiune folosită, încă în 1816, de Noël şi Laplace, doi autori obscuri ai unei antologii denumită *Cours de littérature comparée*. Dar cei care vor introduce cu adevărat ideea, vor fi o serie de critici şi profesori universitari francezi de mare prestigiu, călători, poligloți, buni cunoscători ai principalelor literaturi străine. Villemin dă, în 1828-29, un *Tableau de la littérature française au XVIII-e siècle*, conceput ca un „tablou comparat a ceea ce spiritul francez a primit de la literaturile străine şi de ceea ce le-a dat". În 1830, publică un alt *Tableau de la littérature au moyen âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre*. Tot la Collège de France, în acelaşi an, J. J. Ampère ține un curs de *Histoire comparée des arts et de la littérature*. La rîndul său, Philarète Charles deschide, în 1835, un

Cours de littérature étrangère comparée. O *Chaire de littérature comparée* va fi inaugurată la Lyon, în 1836, de Edgar Quinet. Această tradiție academico-universitară, tot mai bine consolidată, continuă pînă în epoca noastră, cu foarte mici nuanțe.

În timp ce teoretizarea noii metode, în sensul concepției evoluționiste şi organiciste a epocii, se produce pentru întîia dată în Anglia, prin cartea lui H. M. Posnet, *Comparative literature* (1886), filologia şi erudiția germană inaugurează seria tratatelor groase şi a publicațiilor savante şi severe, consacrate noii discipline; *Zeitschrift für Vergleichenden Literaturgeschichte*, întemeiată de Max Koch (1886). Alte periodice, cu acelaşi titlu şi profil, au mai apărut, sporadic, la Cluj (Samuel Brassai şi Hugo Meltze, 1877) şi New-York (George Woodberry, 1903). Decana revistelor de acest tip continuă să fie şi azi *Revue de littérature comparée*, fundată în 1921, de F. Baldensperger şi Paul Hazard, şefii „şcolii franceze", nu fără o serioasă concurență: *Comparative Literature* (1949), *Revista di letterature moderne e comparate*, 1949, *Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte*, 1931, *Yearbook of Comparative and General literature*, 1952, Arcadia... 1966.

Dominată în mai toate pozițiile-cheie (catedre, congrese, reviste) de pozitivism, istorism şi factologie uscată, „literatura comparată" a devenit în ultimele decenii o disciplină „ştiințifică" strict specializată, aproape ermetică, sustrasă contactului şi comentarului critic, viu şi direct al literaturii. De acelaşi spirit se vor contamina, firește, şi primele contacte românești cu noua „metodă", stabilite de Charles Drouhet (*Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*) şi G. Bogdan-Duică, prin 1924-1926. Ulterior, B. Munteanu va deveni un adevărat teoretician, de circulație internațională. Preocupări „comparatiste" va revela, un timp, şi N. I. Popa, apoi, cu tărie, Tudor Vianu. Ulterior, ideea pare să fi căzut în unele mîini exclusiv profesorale, la un nivel oarecum diletant, din ce în ce mai coborît, în curs de redresare.

2. Scientismul arid domină într-o atît de largă măsură orientarea actuală a literaturii comparate, îndeosebi în varianta sa franceză, încît s-a ajuns, nu odată, la situația cu adevărat paradoxală, a unei discipline care-şi repudiază public însăşi metoda ce-i dă numele şi care-i legitimează, în ultimă analiză, întreaga existență. Astfel, pentru o serie de teoreticieni foarte categorici în afirmații, metoda „comparației" este fie prea largă, fie total nespecifică literaturii comparate, definită ca

„ştiinţă”: „literatura comparată nu este comparaţia literară” (J. M. Carré, prefaţă la M. F. Guvard, *La littérature comparée*, 1965), comparaţia „n-are nici o valoare istorică” (Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*, 1954), „pura şi simpla comparaţie nu constituie esenţa. . . literaturii comparate” (M. F. Guyard) etc. Explicaţia acestei opoziţii este una singură: în forma sa curentă actuală, literatura comparată exclude orice orientare şi confruntare de ordin estetic. Comparaţia urmăreşte să determine gradul de asemănare sau deosebire între două sau mai multe fenomene. Finalitatea operaţiei este deci stabilirea identităţii sau diferenţierii, gradul de particularizare al unor structuri, în speţă literare. Or, tocmai acest obiectiv este înlăturat şi declarat „neştiinţific”, „neistoric”, sau pur şi simplu „nespecific”. Se pune atunci întrebarea care poate fi adevăratul scop al literaturii comparate.

3. Răspunsul „şcolii franceze” este unul singur, invariabil, de o rigiditate pur pozitivistă: literatura comparată studiază doar „raporturile de fapt” (J. M. Carré), contactele literare reale, verificate, creatoare de efecte şi dependenţe, strict documentate, între două literaturi sau zone literare. Obiectul său este „istoria relaţiilor literare internaţionale” (M. F. Guyard), prin „studiul şi analiza influenţelor primite şi exercitate” (Paul Van Tieghem), a „transferurilor” literare operate între diferite grupuri naţionale şi lingvistice. Orice schimb şi interferenţă literară, care persupune trecerea unei frontiere lingvistice şi culturale, devine astfel, în mod automat, obiect de literatură comparată. Identificarea şi clasificarea tuturor tipurilor de relaţii literare internaţionale posibile formează întreaga metodologie a literaturii comparate „clasice”.

4. Totalitatea acestor studii, unele de factură foarte erudită, urmăresc să dea răspuns la patru întrebări esenţiale: cine, ce, cum şi cît fac să circule literatura dincolo de limitele sale naţionale şi lingvistice. De unde identificarea unor categorii precise de agenţi şi fenomene, cu denumiri specifice:

a) Emiţătorii sînt scriitorii, operele, ideile, care au capacitatea să determine procesele de difuziune literară internaţională: *Byron et le romantisme français, Cervantes et le romantisme allemand, Hamlet in France, The ideea of progress* etc, sînt titluri de lucrări tipice pentru astfel de cercetări întreprinse din perspectiva punctului de plecare al contagiunii.

b) Conţinutul acestor „schimburi” literare răspunde întrebării ce anume circulă în literatură: genuri, forme, stiluri, teme, tipuri, izvoare,

domenii de cercetare care tind să se constituie în discipline comparatiste separate. Toate au fost botezate (genologie, crenologie etc), dar numai unele etichete s-au impus: *tematologia* (*Stoffgeschichte*), studiul migrației şi modificării temelor literare fundamentale, catalogate (un pionier român al acestor analize este B. P. Hasdeu: *Palpitațiunile copilei. Notiță de literatură comparată*, în *Columna lui Traian*, 1876); *tipologia*, studiul circulației tipurilor literare universale: Faust, Don Juan etc.; *sursologia*, denumire ironică pentru pasiunea „izvoristă", pîinea „erudiției" de duzină, dominată nu numai de o greşită noțiune a „izvorului literar" (definit doar în sens pur livresc), dar şi al rolului său în mecanismul creației. Abuzul acestui comparatism minor, pedant şi mecanic a sfîrşit prin a compromite în ochii multora literatura comparată în totalitate.

c) Transmițătorii sînt agenții intermediari, precis identificabili, ai interrelațiilor literare internaționale: călători, traducători, colpoltori, ziarişti şi organe de presă animatori în diferite medii (cenacle, redacții etc). Prin toate aceste canale (inclusiv radio şi televiziune) literatura circulă, determină reflexe şi interferențe „cosmopolite".

d). Convergența acestor factori constituie fenomenul receptării, al totalității ecourilor şi efectelor produse de una sau mai multe opere în medii literare străine. Aspectul cantitativ al receptării este succesul (reputație, popularitate, difuziune, rezistență, miturile şi legendele referitoare la scriitori etc), cel calitativ influența traduceri, imitații, împrumuturi, modificarea „gustului", asimilarea izvoarelor etc). Studiul influențelor literare reciproce pare a fi, după toate indiciile, domeniul de predilecție al comparatiştilor de pretutindeni, de nuanță tradițională. La acelaşi capitol al receptării urmează a fi clasate şi studiile, tot mai frecvente în ultimul timp consacrate imaginii pe care culturile şi le formează unele despre altele, elaborării şi difuzării marilor mituri naționale: *La Grande Bretagne devant l'opinion française*, *Les ecrivains français et le mirage allemand* etc.

5. Astfel definită şi profesată, literatura comparată nu poate da, în nici un caz, deplină satisfacție.

a) Spiritul său pozitivist, îngust erudit, steril şi neconcludent, refractar sintezelor şi ipotezelor îndrăznețe, şi mai ales, perspectivei estetic-literare, nemulțumeşte în primul rînd. Aspectul documentarist ridică aceleaşi obiecții adresate şi istoriei literare de tip pozitivist: simplă arhivă de informații, enormă şi inutilă risipă bibliografică, ignorarea

programatică a realității şi valorii estetice a operelor literare, studiate exclusiv din unghiul temelor, izvoarelor, influențelor. Croce, printre primii, a semnalat acest viciu de bază: „Obiectul nu este geneza estetică a operei literare, ci istoria externă a operei deja formate (relații de schimb, traduceri, imitații etc)". De unde o senzație de „oboseală", „gol" şi „ariditate" (*La „letteratura comparată"*, 1902, în *Problemi di estetica*, 1923). Este urmarea inevitabilă a substituirii obiectivelor esențiale: studiile consacrate „izvoarelor" şi „influențelor" devin predominante şi, uneori, de-a dreptul exclusive. Dar, după cum observă un reprezentant al „şcolii americane", Henry H. H. Remak: „Savanții contemporani par să fi uitat că denumirea disciplinei lor este (păstrăm jocul de cuvinte englezesc, n.n.) *comparative literature* şi nu *influential literature*" (*Comparative Literature, its definition and function*, în *Comparative literature, method and perspective*, 1961).

b) Necorespunzătoare realității literare concrete, individuale, este şi tendința nivelării, prin excluderea sistematică a ideii de „originalitate". Preocuparea fundamentală ar fi studiul elementelor literare comune şi nu particulare, al identităților şi nu al diferențierilor. După Paul Van Tieghem, „comparatistul lasă biografiei, criticii estetice şi psihologice, pătrunderea intimă a operei şi a autorului, în ceea ce au unic şi necomunicabil. El se mărginește să studieze doar prin ceea ce opera se apropie de altele, în fond, formă şi stil". Or acest program face imposibilă orice caracterizare literară reală, orice individualizare, nu numai a operelor izolate, dar şi a unor grupuri de opere, şi chiar literaturi întregi. Oricît s-ar adăuga că printr-o astfel de anchetă observăm mai limpede modul în care spiritul unui scriitor s-a îmbogățit, lărgit şi modificat, în contact cu elementele străine, preocuparea centrală nu este şi nu poate fi surprinderea diferenței specifice, ci numai a genului proxim. În plus, acest concept central, supraordonat, de literatură, definit sau numai subînțeles, este lipsit la rîndul său de orice specificitate estetică. Toate raportările sînt stabilite într-o sferă nu intrinsec, ci extrinsec literară.

c) Dificultatea centrală este deci aceasta: după comparatiştii de şcoală veche (Paul Van Tieghen şi alții), „cuvîntul comparat trebuie golit de orice valoare estetică". Semnificația sa ar fi exclusiv istorică, analogiile, identitățile şi diferențierile neavînd alt scop decît explicația de ordin istoric. Această viziune are ca punct de plecare o triplă ignorare a criteriului estetic: în cazul cînd procedăm la comparații doar în vederea

ilustrării rolului jucat de scriitorii însemnați, demni de acest examen, este evident că obiectul comparației trebuie în prealabil recunoscut şi afirmat ca atare. Altfel spus, existența lor estetică trebuie mai întîi demonstrată şi apoi comparată. În al doilea rînd, o comparație redusă doar la elemente secundare (idei, teme, tipuri etc) rupe în mod deliberat unitatea estetică a operei literare, disecată în fragmente heterogene, izolate. În sfîrşit, examenul comparatist se dezinteresează, sau neagă pur şi simplu, relieful specific estetic al operei literare, ca structură unitară, particulară. De unde paradoxul, nu odată întîlnit în cîmpul studiilor literare pozitiviste, al ignorării însăşi a obiectului specific care-1 legitimează.

Evident, această stare de lucruri apare tot mai nemulțumitoare, în cadrul reacțiunii generale anti-pozitiviste, înregistrată în ultimul timp la mai toate congresele de istorie literară şi comparată, inclusiv în noile orientări teoretice ale criticii, esteticii si istoriei literare: Chapel Hill (1959), Utrecht (1961), Conferința de literatură comparată de la Budapesta (16-19 oct. 1962), Belgrad (30 aug. - 5 sep. 1967). Chiar dacă în toate aceste regiuni academice, nu s-a putut contura o poziție integral unitară, şi mai ales unanimă, este mai mult decît simptomatic faptul că s-a produs o delimitare metodologică netă între „şcoala franceză" şi cea „americană", pe de o parte, între pozitivism şi finalitatea estetică a examenului comparatist pe de o alta. Vechea concepție este învinuită că nu se preocupă „aproape deloc de literatură, de natura şi calitățile sale specifice" (István Söter, *Les problèmes de principe des recherches complexes*, în *Acta litteraria*, V, 1952). Această acuzație, tot mai des auzită în ultimul timp, este esențială şi caracteristică pentru „criza" întregii literaturi comparate actuale.

Nu este o simplă figură de stil, ci diagnosticul real al unor carențe evidente, denunțate de toți opozanții concepției franceze, de la René Wellek (*The Crisis of comparative literature*, 1959, în *Concepts of criticism*, 1965), la Etiemble, sistematizat într-un adevărat „manifest": *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée* (1963), dezvoltare a unui articol mai vechi, pe aceeaşi temă, cules în *Hygiène des lettres*, III (1953). Soluția crizei nu poate veni decît printr-o profundă regenerare a studiilor literare comparatiste, de reorientat energic - după opinia noastră, în consens cu evoluția noilor teoretizări - în trei direcții esențiale. Comparatismului actual ar urma să i se imprime o mişcare concentrică, în cercuri tot mai restrînse, de la general spre particular, spre specific şi personalitate estetică.

6. Întrucît cea mai colectivă determinare a unei literaturi este cea națională, un prim obiectiv central al comparatismului va fi, în mod necesar, definirea particularităților specific naționale ale literaturilor, prin contribuția convergentă a tuturor metodelor comparatiste. Sensul mobilizării lor va fi, în acest caz, confruntarea sistematică în vederea diferențierii, nu a unificării, a particularizării, nu a omogenizării. Influența face loc asimilării specifice, identitatea divergenței. Ce, cum, cît şi de ce împrumută o literatură spune enorm despre conținutul, orientarea şi tendințele acestei literaturi, despre spiritul său distinct, original, în ansamblul literaturii universale. Iată de ce orice istorie a literaturilor naționale trebuie să fie prin însăşi logica sa internă, şi o istorie „comparată" a literaturii respective. Este un punct de vedere absolut legitim, îmbrățişat nu numai de René Wellek, Etiemble, sau István Söter, dar şi de istoricii şi teoreticienii literari mai vechi, ca Erich Schmidt şi Iulius Petersen. N. Iorga, la noi, în *Locul Românilor în dezvoltarea vieții sufleteşti a popoarelor romanice* (1919), şi în multe alte lucrări de acest tip, a aplicat tocmai o astfel de metodă. Tudor Vianu preconizează, la fel, „istoria literaturii române în vastul său cadru comparativ ... o lucrare pentru care avem deocamdată numai contribuții răzlețe şi oarecum întîmplătoare" (*Studii de literatură română*, 1965, p. 428). Prin numeroase asociații şi raportări „comparatiste", conduse în spirit propriu, G. Călinescu procedează în acelaşi mod, în toate studiile sale de istorie literară.

Numai că această concentrare şi conversiune spre particularitățile specifice ale literaturilor nu înseamnă şi nu poate conduce, în nici un caz, la îngustarea şi limitarea perspectivei comparatiste. Literatura în universalitatea sa formează o totalitate, care se refuză oricăror secționări arbitrare, oricăror compartimentări exclusiviste. Mult timp studiile de literatură comparată au urmărit, din nefericire, doar raporturile de fapt dintre literaturile occidentale, considerate ca domeniu de predilecție, dacă nu chiar unic. Se eliminau deci, dintr-un condei, literaturile Europei orientale, şi în genere literaturile, denumite eufemistic de langue à difusion non-universelles, inclusiv toate literaturile asiatice şi africane. De unde o serie de binevenite proteste, cărora Etiemble, în *Comparaison n'est pas raison*, le-a dat recent, forma cea mai organizată şi motivată. Este cazul a reaminti, fie şi în trecere, că G. Călinescu reacționase mai demult împotriva specializării excesive în interiorul unei singure literaturi, „fiindcă substanțial nu există mai

multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic". (*Principii de estetică*, 1938, p. 123). Dacă există un domeniu unde principiul estetic al unității în diversitate își găsește o confirmare mai deplină, acesta este tocmai literatura universală, ca obiect de literatură comparată.

Închiderea ferestrelor şi izolarea între frontierele spirituale naționale sau regionale este cu atît mai contraindicată, cu cît sensul însuși al studiilor comparatiste promovează conştiința interdependenței, confraternității şi solidarității literare internaționale, dintr-o perspectivă efectiv umanistă. Întemeietorii disciplinei n-au conceput-o în alt mod, idealizarea mergînd pînă la proclamarea unui „nou umanism", conceput ca un mijloc de apropiere, simpatie şi înțelegere între popoare, prin punerea sistematică în evidență a tendințelor, aspectelor şi valorilor literare comune (Paul Van Tieghem, *La littérature comparée comme instrument de compréhension internaționale*, în *Actes du IV-e Congrès internațional de l'histoire littéraire moderne*, 1948). Se înțelege de la sine că promovarea acestei conştiințe umane universale depăşeşte atît cosmopolitismul apatrid, cît şi şovinismul îngust, chiar dacă nu declarat, care tinde să transforme, şi să interpreteze studiile comparatiste într-un fel de contabilitate de creditori şi debitori. Literaturile care „dau" ar fi net superioare celor care „împrumută", formă indirectă de justificare a imperialismului spiritual şi, în orice caz, de naționalism literar René Wellek - Austin Warren, *General, Comparative, and National Literature*, în *Theory of literature*, 1962). Cînd, în realitate, literatura comparată, bine înțeleasă, ar trebui să cultive tocmai conştiința egalității, solidarității şi colaborării libere, în spirit de cooperarea între toate literaturile lumii, mari şi mici. De altfel, numai prin raportare la patrimoniul universal al umanității, ne putem descoperi adevărata identitate, adînci propria substanță, corecta complexele de inferioritate.

7. Adevărul este că insuficiența limitării cercetărilor comparatiste în interiorul unei singure zone literare, prin analiza unui singur tip de relații, a fost resimțită de timpuriu, una din corectările posibile fiind încercată prin întemeierea aşa numitei literaturi generale, teoretizată mai întîi de Paul Van Tieghem (*Littérature comparée et littérature generale*, în *Revue de synthèse historique*, XXXI, 1920, p. 1-27). În timp ce literatura comparată se ocupă doar de raporturile binare (confruntarea a doi autori din două literaturi), literatura generală îşi propune să studieze faptele (ideile, sentimentele) comune mai multor

literaturi, în dependențele reciproce sau în coincidențele lor. Obiectivul ar fi același, dar cu o extindere considerabilă a spațiului geografic, pînă la dimensiuni continentale (*Il romanticismo nel mondo latino*, *Histoire littéraire de l'Europe et de L'Amérique* etc.) urmată de o modificare de tehnică: nu prin juxtapunere, ci prin sinteză și unitate organică, pe compartimente estetice, tematice, naționale. Ca să reluăm o imagine folosită, între ziduri - literatura națională; dincolo de ziduri - literatura comparată; peste ziduri - literatura generală. Ambiția istoriei literare internaționale este, în principiu, legitimă. Practica demonstrează totuși o serie de neajunsuri.

Dacă literatura generală își propune să identifice doar elementele „generale" ale unui fenomen literar european, tot ceea ce constituie particularitate, diferențiere estetică etc. rămîne încă o dată în mod inevitabil pe de lături. Dacă obiectivul generalizării nu poate fi, prin forța lucrurilor decît registrul tematic, ideologic sau tipologic, atunci - iarăși - inefabilul lingvistic și estetic al operelor literare individuale este sacrificat cu bună știință. Dacă alături de imitație există și paralelism, sincronism, simultaneitate, analogie, iar monogeneza (temelor, tipurilor etc.) alternează cu poligeneza, cum se explică toate aceste fenomene? Literatura generală se mărginește doar să le inventarieze cantitativ, nu și să le evalueze calitativ. Adevărul este că literatura generală nu depășește, nici ea, stadiul sintezelor pur materiale, chiar dacă lucrează cu o cantitate enormă de fapte. Un concept limpede despre geneza și structura intrinsecă a literaturii lipsește și de această dată.

8. Cheia problemei este mereu următoarea, specifică oricărui tip de istorie literară: fără o bună definiție a artei și operei literare, fără conștiința absolut limpede și consecvent aplicată că obiectul literaturii comparate (și al oricăror studii literare) este în primul rînd literatura ca fenomen estetic universal cu aspecte particulare, toate sforțările se dovedesc caduce, incomplete și nesemnificative. Pentru ca studiile de literatură generală să dea rezultate reale, ele trebuie neapărat să se sprijine pe un concept general de literatură, pe legile imanente și universale ale literaturii, gîndită, definită și explorată în totalitate și ca totalitate estetică. Din punct de vedere estetic, literatura națională nu poate fi concepută și explicată decît în interiorul conceptului general de literatură ca parte integrantă a unui mare tot, unitar coerent și solidar, care este literatura universală. De unde necesitatea identificării literaturii comparate (generale) cu studiul intrinsec al literaturii, peste barierele lingvistice, etnice și politice dincolo de contactele istorice. Astfel

de concluzii perfect logice, s-au tras periodic (Jean Hankiss, *Littérature universelle?* în *Helicon*, I, 1-2, 1938), acum în urmă, cu deosebită insistență, de René Wellek (*Definizione e natura della letteratura comparata*, în *Belfagor*, XXII, 2, 1967). Numai că dificultatea reală nu constă în acceptarea principiului, ci în traducerea sa în practică. Trebuie precizat că atît literatura comparată cît şi cea generală, pot să aducă, dacă sînt bine înțelese şi folosite, contribuții deloc neglijabile tocmai în această direcție.

Nu constituie un secret pentru nimeni că baza documentară a studiilor de estetică literară este, în genere, destul de îngustă, restrînsă adesea la cîteva exemple întîmplătoare sau pur intuitive. Fenomenologia, desigur, n-are nevoie de documentare erudită, însă cîți stăpînesc efectiv această metodă? Cei mai mulți procedează deductiv, abstract, invocînd principii apriorice, în spirit dogmatic, cu o expresie a secolului trecut *von oben*, de sus, în baza a două-trei citate convenabile. Corecțiunea vine din partea metodei inverse, inductive, de jos în sus, *von unten*, mai prudentă în generalizări, mai verificată şi mai solidă. Este o zonă în care comparatismul poate oferi un vast material de verificare, în sprijinul unei estetici literare inductive, intuiție fecundă pe care W. Dilthey a avut-o (René Wellek, *A History ol Modern criticism*, IV, p. 333), regăsită recent, în mod independent, şi la Etiemble (*Acta litteraria*, V, 1962, 208). Locul postulatelor metafizice urmează a fi luat de examenul istoric, lărgit pînă la dimensiuni planetare. De abia atunci am fi autorizați să tragem concluzii estetice cu adevărat generale.

Fără a exclude, chiar şi în acest caz, necesitatea evidentă a conceptului literar *a priori*, singurul care poate oferi un principiu ordonator şi un criteriu în masa documentării enorme, de unde a treia identificare între comparatism şi „teorie" literară (Lajos Nyiro, *Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature*, în *Littérature européenne, Littérature hongroise*, 1964), utilitatea examenului comparativ rămîne neîndoielnică (Emile Sehaub - Koch, *Valeurs de rappels d'esthétique comparative*, 1958). Dar teoretizările şi aplicațiile cele mai insistente, cel puțin deocamdată, rămîn încă în cîmpul literaturii cu o deschidere notabilă în direcția corelării studiului comparat al literaturii cu celelalte arte şi sfere de cunoaştere. Noua definiție a literaturii comparate vine din partea unui reprezentant al „şcolii americane", Henry H. H. Remak (op. cit., *Comparative literature, Method and Perspective*, 1961), cu ecouri pozitive şi pe

continent. „Literatura comparată este studiul literaturii dincolo de limitele unei naţiuni particulare şi studiul relaţiilor între literatură, pe de o parte, şi celelalte domenii ale cunoaşterii şi credinţei pe de altă parte, ca artele plastice (pictura, sculptura, arhitectura, muzica, filozofia, istoria, ştiinţele sociale (politica, economia, sociologia), ştiinţele, religia, etc, pe de alta. Pe scurt, este comparaţia unei literaturi cu alta şi comparaţia literaturii cu alte sfere ale expresiei umane".

Integrarea funcţională a literaturii în contextul său estetic, ideologic, cultural, primeşte uneori şi numele de „investigaţie complexă a fenomenului", prin confruntări şi corelaţii dialectice (István Söter, *Les problèmes de principe des recherches complèxes*, în *Acta litteraria*, V, 1962) şi are avantajul documentării unităţii estetice dintre artă şi literatură, tradusă prin identitate de teme, simboluri, corespondenţe stilistice. La rîndul său, fenomenul estetic-literar poate fi proiectat pe fundalul întregii mişcări spirituale a epocii. Această comparaţie lărgită, sintetică şi în acelaşi timp diferenţială, aşează literatura în cadrul tuturor interdependenţelor sale, în timp şi spaţiu, face să fie mai bine înţeleasă funcţia sa specifică, în ansamblul creaţiilor spiritului uman. Totul studiat, bineînţeles, în cadrul său obiectiv, care este momentul istorico-social corespunzător.

9. Pe această bază, care oferă inducţiei şi generalizării estetice un alt punct de plecare şi cadru de verificare, devine posibilă elaborarea unui nou tip de estetică sau poetică literară, concepută într-un adevărat spirit de sinteză internaţională. Este un al doilea domeniu, în care atît metoda comparativă, cît şi studiile comparatiste aplicate pot aduce servicii pregătitoare eminente. Întrucît problema ontologică, dar şi fenomenologică, a literaturii rămîne mereu deschisă, analiza asemănărilor, identităţilor şi calităţilor permanente ale literaturilor naţionale poate contribui, într-o zi, la elaborarea unei estetici, poetici, retorici literare, într-adevăr universale. Ea se va constitui prin izolarea elementelor comune tuturor genurilor, fenomenelor poetice, stilistice, metrice, din toate literaturile lumii. Acest program vast, încă de perspectivă, perfect legitim totuşi, îşi are fixate de pe acum o serie de jaloane şi repere precise, denumite după împrejurări: arhetipi, tropi, invarianţi, constante dialectice, eoni etc.

Arhetipii sînt imaginile primordiale universale, locurile comune originare ale literaturii, explicate pe bază psihanalitică (*residua* ale subconştientului colectiv), sau de experienţă cosmică (reperele habitatului primitiv), „tezaurul imaginilor prealabile ale oricărei literaturi"

(Henri Roddier, *Principes d'une histoire comparée des littérature européennes*, în *Revue de littérature comparée*, 2/1965). Este lumea miturilor, simbolurilor, temelor cosmice fundamentale.

Tropii definesc aceleaşi imagini sau teme-prototip, într-un stadiu de elaborare şi circulaţie literară înaintată (în care împrejurare devin adevărate formule, clişee şi scheme stereotipe), perpetuate prin imitaţie, impuse de tradiţie, codificate de retorică: bătrînul şi tînărul, cartea naturii, armele şi literele, muzele, eroii, elogiul, panegiricul lor, etc. Inventarul sistematic şi integral al arhetipilor şi tropilor poate defini conţinutul de idei şi ficţiuni al întregului univers literar. Cea mai vastă anchetă topică realizată pînă în prezent, este aceea consacrată de Ernest Robert Curtius literaturii europene medievale (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1947, tr. fr. 1956). Examenul figurilor de stil ale unei literaturi (codificarea datează încă din Evul mediu) demonstrează stabilitatea şi permanenţa inevitabilă a infrastructurii tematice a literaturii respective.

Invarianţii, conform definiţiei lui Etiemble, denumesc toate elementele care asigură unitatea structurilor literare, dincolo de timp şi loc, în afara oricăror contaminări şi influenţe materiale posibile. Temele aşa zisului „preromantism" pot fi ilustrate şi prin citate din literatura chineză. Între romanul picaresc şi romanul clasic chinez (sec. V) se constată, la fel, turburătoare coincidenţe şi paralelisme. De unde rezultă că romantismul şi romanul, ca stil curent sau gen literar, prezintă peste tot şi oricînd aceleaşi regularităţi şi aspecte constitutive. Deci, încă odată, sincronism şi clasicism, verificat prin mijloacele comparatismului modern.

Constantele - „dialectice" în măsura in care ilustrează polarităţi fundamentale - vorbesc despre aceeaşi unitate interioară a literaturii, regăsită sub toate aspectele sale diacronice, fugitive, variabile. Istoria literaturii ilustrează o serie întreagă de pendulări, care revin mereu, chiar dacă în condiţii schimbate: raţiune/sentiment, individ/colectivitate, *utile*/*dulci*, dogmatism/relativitate, universalism/particularism, *docere*/*movere* etc. Sînt alternativele eterne ale literaturii, consubstanţiale însăşi fiinţei sale (B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, 1967).

Eonii, în sfîrşit, - metaforă filozofică, folosită se pare mai întîi de Eugenio d'Ors, în studiul său *Du Baroque* (1935) - defineşte acea substanţă eternă intrinsecă stilurilor, în toate epocile şi civilizaţiile. Ar exista deci un eon clasic, apolinic, unul romantic, dionisiac, unul

manierist, ascuns în asiamism, alexandrinism, retorism, preţiozitate, rococo, viziune categorială respinsă de Tudor Vianu (Literatura comparată, în Jurnal, 1961), acceptată totuşi de alţi autori, nu mai puţin prudenţi şi tradiţionalişti (Claude Pichois - André M. Rousseau, *La littérature comparée*, 1967). Filozofia stilului la Lucian Blaga are afinităţi evidente cu această esenţializare a literaturii, redusă la cîteva spaţe universale eterne şi coexistente.

Indiferent de etichetă, valoarea de ordin estetic-explicativ a acestor concepte este în afară de orice îndoială. Morfologia literară nu se poate constitui fără studiul comparat al temelor, motivelor, tipurilor universale, a tuturor invarianţilor identificabili. Literatura este un ansamblu organic de analogii şi similitudini tipologico-istorice. Stilistica, la fel, tinde să devină nu mai puţin o disciplină comparată (imagini, metri etc), metodă preconizată de decenii, încă neconstituită. Dar cea mai importantă contribuţie priveşte demonstrarea existenţei universale a structurilor literare, ca suport imanent al realităţii lor estetice. Atunci cînd comparăm doi sau mai mulţi scriitori între care nu se poate stabili nici o influenţă şi relaţie de ordin istoric - Eminescu şi Tasso, caz ipotetic - la care descoperim acelaşi sistem de relaţii între anumiţi constituenţi ai operei lor (imagini, ritm, joc de semnificaţii), sîntem pe deplin îndreptăţiţi să afirmăm că o condiţie a frumosului literar a fost efectiv împlinită. Comparatismul bine înţeles conduce în mod necesar la recunoaşterea, afirmarea şi definirea elementului estetic al operei literare. Aceasta este de altfel şi raţiunea sa ultimă.

10. Răsturnarea radicală a perspectivei, de la documentar şi pozitivism istoric, spre estetic, cu tot ce implică acest criteriu (principii şi judecăţi de valoare) este, aşadar, inevitabilă. Literatura comparată nu poate fi gîndită decît în sfera artei literare. Acest adevăr elementar impune o a treia conversiune a comparatismului: spre critica şi istoria literară propriu-zisă, cu care sfîrşeşte prin a se identifica total. Critica şi istoria literară nu pot fi decît „comparate". Critica, istoria literară şi literatura comparată formează o unitate indisolubilă, întrucît obiectul şi metodele sînt, în esenţă, identice. Orice act de comparaţie este prin definiţie critic; orice act critic include prin definiţie o comparaţie. Croce a spus-o şi a demonstrat-o de mult (op. cit., *Problemi di estetica*, 1923), înaintea lui René Wellek şi Etiemble.

Viciul de bază al istorismului comparatist constă în refuzul de „a merge de la istorie spre frumos", urmat de negarea, în principiu

sau în fapt, a realității fundamentale care este unitatea estetică a operei. Izolarea şi compararea doar a temelor; înțelegerea lucrării literare numai ca o sumă de izvoare şi influențe; ignorarea interdependențelor şi corelațiilor operei literare; dezinteresul total pentru individualitatea şi caracterizarea originalității operei, sfidează cele mai sensibile evidențe estetice, numite: text literar, structură, satisfacție estetică, judecată de valoare, pe scurt, artă.

În fața operei literare, reacțiunea fundamentală este de „plăcere" sau „neplăcere" estetică, urmată de atitudinea aprobării sau respingerii. Dar în timp ce autorul literar (cititorul obişnuit) are în fața textului simple reacțiuni empirice, întîmplătoare, discontinue, criticul literar procedează sistematic, în baza unei sensibilități şi educații specializate. Judecata sa estetică este infuză în toate achizițiile sale literare, ideologice şi istorico-literare. Iar printre acestea din urmă se numără şi totalitatea cunoştințelor sale „comparatiste", asimilate şi asociate întregii sale experiențe estetice. Mai mult chiar: sensibilitatea criticului nu poate fi consolidată, amplificată şi nuanțată decît numai prin această sinteză logică-sensibilă, prin cea mai largă experiență istorico-literară (cf. *Introducere în critica literară*, 1968, p. 253-312).

Dacă obiectul final al criticii literare este caracterizarea şi valorificarea estetică a personalității operelor literare, atunci, în cadrul acestui proces de analiză, nu numai metoda comparativă ca atare, dar şi toate raportările istorico-literare comparatiste de care dispune criticul devin absolut necesare şi inevitabile. Criticul reliefează nu identitățile ci diferențierile, prin raportări continue şi convergente la toate valorile şi seriile istorico-literare comparabile*. Aceste rețele de asociații au, firește, o largă bază documentară. Iar constituirea sistemului „comparatist" de relații se face pe întreaga durată a actului critic, în acelaşi timp spontan şi deliberat, intuitiv şi reflexiv, imediat şi erudit, prin descinderi de tomuri. În orice caz, spiritul şi stilul comparatist de studiu sînt intrinsec incluse, sintetizate şi consubstanțiale oricărui act critic adevărat, gîndit şi desfăşurat în plenitudinea sa. Am studiat pe Macedonski. Fără integrarea sistematică în romantismul, parnasianismul şi simbolismul european, analiza operei sale n-ar fi fost cu putință.

Aceeaşi situație şi în cazul examenului din perspectiva istoriei literare, adică a devenirii şi ierarhiei de valori, dincolo de simpla colecție de biografii, fapte, influențe şi migrații de motive. Obiectivul istoriei literare şi comparate se dovedeşte odată mai mult

identic, întrucît, şi într-un caz şi în altul, tehnica rămîne aceeaşi explicare estetică a operelor de artă, în cadrul tuturor relaţiilor de ordin istoric pe care succesiunea, paralelismul şi interferenţa seriilor literare le implică. Statică sau dinamică, este vorba de una şi aceeaşi comparaţie, de una şi aceeaşi sinteză a judecăţii şi explicaţiei estetico-istorice. Din care cauză nu se poate vorbi de literatura comparată ca de o disciplină separată a istoriei literare, nici de una „auxiliară". Nu poţi să fii critic literar fără să fii istoric literar; nu poţi să fii istoric literar, fără să fii comparatist. Actul critic este sintetic şi circular, în toate fazele şi compartimentele sale. El integrează estetica, critica şi istoria literară.

11. Între aceste limite foarte precise şi exigenţe, noul comparatism trebuie ferit de denaturări şi erori, unele generate de înseşi dificultăţile metodei.

Dacă obsesia pozitivistă a „izvoarelor" şi „influenţelor", a „comparaţiilor" factologice, iese din cîmpul discuţiei, la fel şi preocuparea de a deduce din istoria comparată a literaturilor „legile" de apariţie şi dezvoltare ale scriitorilor, nu acelaşi lucru se poate spune despre un alt gen de dogmatism, de astă dată strict estetic. După Etiemble, prin sistemul invarianţilor s-ar putea constitui o specie de retorică generală a priori, pe scară mondială. De pildă, dacă toţi romancierii, într-o anumită situaţie spun: „Nu aşteptaţi de la mine descrieri", noul roman ar greşi atunci cînd oferă, în primul rînd, descrieri (René Etiemble, *Histoire des genres et littérature comparée*, în *Acta litteraria*, V, 1962, p. 47-48). Se revine deci, pe cale întoarsă, la un nou dirigism retoric, la un comparatism normativ, prin transformarea unor situaţii obiective, de fapt, în legi estetice. Dar dacă peste un mileniu sau două apar alţi „invarianţi" cum este şi foarte probabil? Dar dacă noii structuri literare, imprevizibile, vin să i se adauge şi alţi invarianţi posibili, lîngă cei deja reperaţi şi ratificaţi? Descrierea structurilor nu este niciodată încheiată. Prin apariţia lor succesivă, care este de fapt o evoluţie, însăşi definiţia teoretică a structurii se modifică.

Pe de altă parte, dacă finalitatea estetică a studiilor comparatiste (René Etiemble: „*Jouir plus délicatement des oeuvres belles*", op. cit., p. 207) nu mai poate fi contestată, aceasta nu este un motiv ca superficialitatea, diletantismul şi impresionismul empiric să triumfe. Chiar dacă devine descriptiv, structuralist şi estetic, comparatismul cere o anume rigoare şi sistemă, o disciplină şi o coerenţă a temei de studiu, o anume „metodă". Numai că „legile" sale nu sînt nici rigide,

nici mecanice. Deoarece, în ultimă analiză, totul se dovedeşte a fi o chestiune de tact şi talent. Măsura dreaptă între aproximativ, superficial şi pedanterie o dă - ca peste tot în domeniul studiilor literare - numai vocația comparatistului.

Bibl. Înregistrarea lucrărilor teoretice la: Fernand Baldensperger and Werner P. Friederich, *Bibliography of Comparative Lilerature*, New-York, Russel and Russel, 1960, p. 3-7 şi Henry H. H. Remak, *Comparative Lilerature, its Definition and Function*, în *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Southern Illinois University Press, 1961, p. 21-37; de interes pur istoric: Fernand Baldensperger, *Littérature comparée, le mot et la chose*, în *Revue de littérature comparée*, I (1921) p. 5-29; un punct de vedere „umanist": N. I. Popa, *Un umanism modern: Literatura comparată*, în *Însemnări ieşene*, nr. 15/1937; unul „cosmopolit": J. Gillet, *Cosmopolitisme et littérature comparée*, în *Société française de littérature comparée, Actes du second congres național* (Lille, 1957), Paris, Didier, 1958, p. 45-51; o perspectivă modernă: Layos Nyïro, *Les conditions d'un nouvel essor de la littérature comparée*, în *Acta litteraria*, V (1962), p. 187-193; o sinteză românească, N. I. Popa, *„Rezistențele" franceze în literatura comparată*, Iaşi, 1938; mici locuri comune, didactice, în sfîrşit, la Al. Dima, *Literatura comparată şi perspectivele ei*, în *Conceptul de literatură universală şi comparată*, Buc, Ed. Acad., 1967, p. 24-36.

Notă: În mod curios, un diletant total ca G. Sion a avut, la noi, primul, tocmai o astfel de idee : „Ar fi interesant lucru, dacă cineva ar face o *istorie comparativă şi critică* (s. n.) a poeziei noastre: în ce timp a scris fiecare poet, ce influență au avut şi ce impresiune au produs operele sale asupra contemporanilor şi ce valoare literară au în sine" *(Pleiada poeților români***,** în *Revista Carpaților***,** II, 1861, p. 338).

În *Iaşul literar*, XX, nr. 4, 1969, p. 53-62.

LITERATURA UNIVERSALĂ

Lărgirea fără precedent a orizontului literar contemporan, consecință directă a noilor condiții istorice şi politice ale epocii, care intensifică şi organizează pe scară tot mai largă schimburile literare internaționale; apariția unor doctrine şi instituții specializate de tip U.N.E.S.C.O.; extinderea şi succesul studiilor de literatură comparată (mereu definită, clar tocmai de aceea viabilă şi necesară) readuc în discuție, cu o energie sporită vechiul, goetheanul concept de *Weltliteratur*, de „literatură universală". Conținutul său oscilează, încă de la apariție, prin diferențieri calitative şi cantitative notabile, între

totalitare; (integrarea şi unificarea tuturor literaturilor) şi universalitare (participare la universalitate), cu accepţii legitime şi valabile în ambele direcţii.

1. Într-o accepţie strict estetică, literatura universală include totalitatea operelor care întrunesc condiţiile artei literare. Altfel spus, ideea de literatură universală exprimă aspectul cantitativ al conceptului de literatură. Suma operelor literare (orale şi scrise, populare şi culte, vechi şi moderne) constituie literatura universală. Prin subsumarea şi generalizarea notelor generale, asemănătoare sau identice (arhetipi, tropi, invarianţi, constante, similitudini istorico-tipologice etc.) obţinem o definiţie unitară a literaturii, în sfera căreia introducem toate operele corespunzătoare, din toate literaturile lumii. În cîmpul vechii estetici idealiste, Hegel n-a precedat altfel în *Vorlesungen über die Aesthetik* (1837-1838). Informaţia sa literară pentru epoca respectivă era - ca filozof - excepţională, într-adevăr „universală". Aceeaşi concepţie estetică universalistă se întrevede şi într-unul din primele studii de literatură universală, *De la littérature du midi de l'Europe de Sismonde de Sismondi* (1819): „... Am căutat să urc de la regulele convenţionale ale fiecărei literaturi, la regulele fundamentale (ale literaturii), pe care sentimentul şi gustul le-au făcut comune tuturor oamenilor".

Insuficienţa practică (nu şi formal-teoretică) a acestei definiţii constă în faptul că topeşte, în cele din urmă, „literatura universală" în sfera artei literare. Ceea ce are drept urmare identificarea studiilor de literatură universală cu estetica literară propriu-zisă.

2. Posibilă este şi înţelegerea literaturii universale ca sumă sau totalitate a literaturilor naţionale, întrunite în comunitatea internaţională a literaturilor. Cu deosebirea - importantă - că prima universalitate (estetică) este statică, pe cînd cea de a doua este dinamică, prin înglobarea continuă de noi literaturi. Acest aspect domină, în bună parte, întreaga realitate literară actuală internaţională. Ea a depăşit de mult sfera europeană şi americană, prin deschideri tot mai largi spre literaturile afro-asiatice şi oceanice. Europocentrismul este părăsit în favoarea unei viziuni literare mondiale. De unde o serie de consecinţe însemnate, nu numai în sfera geografiei literare şi a documentării (şi una şi alta mult sporite), dar şi de ordin strict estetic: dilatarea continuă a experienţei literare atrage după sine modificarea calitativă a conceptului însuşi de literatură. Delimitările istorice şi dogmatice dispar. Apar

note noi, tot mai suple. Vechea definiție se relativizează. În acest înțeles, literatura universală constituie o realitate obiectivă, chiar dacă empirică şi cantitativă.

3. Noțiunea de „sumă" literară universală poate primi şi o altă nuanță, nu mai puțin colectivă, care introduce anumite disociații şi chiar restricții. Atunci cînd Goethe afirmă, într-o convorbire celebră, că „poezia este un bun al întregii omeniri" (J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 31 ian. 1927), el înțelege cel puțin două lucruri bine distincte: o manifestare permanentă şi universală, produs al facultății poetice universale, şi în acelaşi timp un „bun" comun, în sensul valoric-economic al cuvîntului, oferit tuturor „consumatorilor" de poezie din lume. De la acest stadiu înainte, literatura universală începe să devină un concept ambiguu, prin interferența ideii de creație universală, cu aceea de tezaur sau depozit universal de bunuri literare. Şi, întrucît, constituirea acestui „tezaur" nu este posibilă decît prin achiziții şi schimb intens de bunuri, apare şi o a treia idee, nu mai puțin importantă: circulația internațională a valorilor literare. Din combinația acestor trei note goetheene derivă toate accepțiile ulterioare ale „literaturii universale".

4. O nouă restricție apare prin precizarea ideii de „bun al întregii omeniri". Experiența arată că este vorba, în primul rînd, de operele fundamentale, reprezentative, unanim recunoscute, intrate în patrimoniul umanității. Altfel spus, literatura universală ar fi constituită de totalitatea operelor „clasice", durabile, pe scurt a capodoperelor universale, recunoscute ca atare de exponenții şi cititorii literaturilor lumii. Această literatură de „vîrfuri", strict selectivă, formează obiectul tuturor „bibliotecilor universale" (primul ecou romanesc este cunoscutul proiect, din 1837, al lui I. Heliade-Rădulescu: Colecția de autori clasici, după *Introduction au Panthéon littéraire* de Aimé Martin, din acelaşi an), al tuturor compendiilor de literatură universală, vechi şi moderne. În al doilea rînd, la acest capitol s-ar înregistra şi existența curentelor literare, fenomene literare majore, de importanță nu mai puțin universală, întrucît, cum repetă şi Tudor Vianu: „Toate marile curente literare au avut o desfăşurare internațională" (*Literatura universală şi literatura națională*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963).

Noțiunile de „capodoperă" şi „valoare universală" au nevoie firește, de precizări suplimentare. Dar din perspectiva strictă a literatu-

rii universale - ca domeniu şi metodă de studiu - se poate admite că întrunesc aceste condiţii toate lucrările care se bucură de recunoaştere şi circulaţie permanentă, dincolo „de frontierele lingvistice şi naţionale. Conţinut universal, răspîndire, audienţă internaţională, acestea ar fi notele obligatorii: „Opere cu un conţinut atît de uman, în formele unei organizări estetice atît de perfecte, încît ele s-au impus sau merită a se impune în conştiinţa de cultură a întregii omeniri" (Tudor Vianu, *Conceptul de literatură universală*, în *Secolul 20*, nr. 8/1962). În acelaşi sens se pronunţă şi un teoretician al „şcolii americane" (Henry H. H. Remak, op. cit., în *Comparative Literature, Method and Perspective*, 1961, p. 12), precum şi o autoritate în materie ca Fritz Strich (*Goethe und die Welltliteralur*, 1957, p. 16): „Literatura universală ar fi prin urmare orice creaţie literară de elită, a cărei valabilitate este supranaţională şi supratemporală".

5. Caracterul internaţional al literaturii universale implică, fără îndoială, sub o anume formă, şi la toate nivelele, ideea de supranaţionalitate. Nuanţa este de altfel inclusă în însăşi definiţia literaturii ca fenomen estetic universal. Totuşi, în planul concret al circulaţiei valorilor recunoscute ca „universale", se înţelege prin „universalitate", în primul rînd, expansiunea geografică, depăşirea graniţelor naţionale în favoarea unor structuri superioare, de dimensiuni spaţiale mult lărgit". Accepţia este atît de puternică şi de răspîndită, încît noţiunea de ,,literatură universală" echivalează în spiritul multora cu această extensiune a spaţiului geografic, care a dat naştere, în bună parte, însăşi ideii noastre. Noţiunea de patrie face astfel loc unor viziuni de tip internaţionalist. Numai că geografia spirituală tinde să depăşească pe cea fizică prin identificarea şi afirmarea unor ansambluri literare vaste, numite: „Europa", „Occident", „Eurasia" etc. Deci, fenomenul literaturii „europene", „occidentale" etc. ar constitui o condiţie şi un aspect esenţial al literaturii universale. Dar, în ce sens? Se poate înţelege prin „universalitate" numai existenţa unor unităţi literare continentale, ca expresie a unor anumite forme de specific regional?

S-a combătut, şi pe drept cuvînt, concepţia conform căreia literatura universală s-ar reduce doar la Europa şi la anexele sale spirituale. Este o situaţie, şi teoretic şi practic vorbind, depăşită. Dar ea a avut, în trecut, raţiunile sale istorice. Atunci cînd Goethe spunea, nu fără oscilări, „literatura universală este cea europeană" (Fritz Strich, op. cit. p. 29), el înţelegea de fapt că, deocamdată, condiţiile universalităţii

literare nu sînt realizabile decît în Europa: traducerile, contactele literare, circulația scriitorilor nu sînt posibile, pentru moment, decît pe continentul nostru. Dar că el avea în vedere şi literaturile „exotice", faptul este în afară de orice îndoială. Deasemenea, atunci cînd G. Mazzini (*D'una letteratura europea*, 1829) apoi F. Brunétière, K. Vossler, T. S. Eliot, E. R. Curtius şi mulți alții vorbesc despre „literatura europeană" ca un întreg organic, ei au în vedere o serie de realități incontestabile: unitatea creației folclorice, migrația de teme şi motive, unitatea latină a Evului-Mediu, creştinismul, tradiția clasică greco-latină comună etc.

Toți aceşti factori de unificare, şi în primul rînd limba latină, joacă fără îndoială un rol însemnat. Dar definiția globală, a „literaturii europene", rămîne în continuare fragmentară. Şi, în plus, întemeiată pe factori secundari, infra-estetici. Este totuşi un adevăr că în stadiul actual al studiilor literare comparatiste, prima etapă spre constituirea istoriei literaturii universale o formează încă istoria literaturii europene. Concluziile congresului de la Belgrad al Asociației internaționale de literatură comparată (29 august - 5 septembrie 1967) sînt în această privință edificatoare, (cf. *Acta litteraria*, 1-2/ 1968, p. 184-189).

6. Dacă unitatea spirituală, pe baze regionale, este greu de dovedit cu mijloacele istoriei literare clasice sau comparate, întrucît toate zonele spirituale bine individualizate tind să se concilieze şi să fuzioneze în conceptul de artă literară, nu acelaşi lucru se poate spune despre realitatea obiectivă a schimburilor literare. În această accepție (calchiată după noțiunea economică a pieții unice de schimb, de unde şi apariția noțiunii în *Manifestul comunist*), literatura universală devine comunitatea internațională a schimbului de valori. Unitatea spirituală organică face loc unor fenomene de dependență şi solidaritate literară, clasificabile în două mari grupe :

a) Privite în extensiune, la suprafață şi sub raport strict material, schimburile literare iau calea cointeresării, prin acte de cunoaştere şi informație literară reciprocă. Autorii, operele, ideile şi procedeele literare circulă în diferite sensuri, ca urmare a curiozității, nevoii de noutate, influențelor literare şi extra-literare, mereu sporite. Volumul, intensitatea şi eficacitatea lor este determinată de necesitățile, exigențele şi restricțiile fiecărui moment istoric al zonei spirituale respective. Tendințele lumii moderne impun, în ciuda tuturor obstacolelor posibile, intensificarea maximă a acestor schimburi.

Condiția de bază, cît şi mijloacele, au rămas în esență aceleaşi ca pe timpul lui Goethe, care le-a indicat cu o excepțională intuiție. Mai întîi, „înlesnirea comunicațiilor", apoi intensificarea traducerilor, prin care „legăturile dintre națiuni pot să se exprime în modul cel mai limpede" (scrisoarea către Carlyle, 1 ian. 1828). Traducerile formează un foarte bun mijloc de educație literară între autori, traducători şi cititori. Studiile literare, schimbul de idei între cercurile literare şi ştiințifice (după modelul Weimar), călătoriile în străinătate ale scriitorilor fac parte din aceeaşi politică a „literaturii universale". Ea este înscrisă azi nu numai în practica curentă, dar şi în programul unor numeroase organisme şi asociații internaționale. Un teoretician ca Fritz Strich subscrie întru totul la această goetheană „aruncare de punți literare" între națiuni, prin schimb de bunuri spirituale, comerț ideal între popoare", în cadrul unei „piețe literare mondiale", (op. cit. p. 17). Numai că, în acest înțeles, noțiunea rămîne prea empirică, prea practică. Determinarea estetică face loc frecvenței şi sociologiei schimburilor literare.

b) Există însă şi o altă interdependență, mult mai profundă, care se consumă la un nivel strict estetic - literar. Este fenomenul influențelor şi relațiilor reciproce între literaturi, una dintre constantele literaturii universale, verificată încă din antichitate. Nu există literaturi izolate, nici ziduri chinezeşti. Între literaturile lumii se constată un proces permanent de osmoză, o interacțiune inevitabilă, tradusă prin fluxul curentelor, programelor, ideilor şi procedeelor literare, prin totalitatea elementelor transmisibile (tipuri, teme, motive, tehnici literare etc). Realitatea acestor fapte este atît de evidentă şi de impunătoare încît, pentru mulți, studiul literaturii mondiale se reduce numai la inventarul şi analiza acestor elemente comune, în permanentă migrație. Concept totalizant, literatura universală procedează, mai ales în acest caz, prin totalizare, prin unificare şi deci prin estomparea şi absorbirea reliefului individual al operelor. Este viciul de bază, atît al concepției, cît şi al metodei, efectiv utile doar în măsura în care defineşte un fundal, un cadru de diferențiere, şi nu unul de omogenizare.

Dacă adevăratul comparatism are în vedere sublinierea specificului estetic al operelor, finalitatea literaturii universale - studiul comparat al literaturilor ca unități naționale - nu poate urmări decît evidențierea, prin contrast, a specificului fiecărei literaturi în parte. Obiectivul este definirea diversității, nu a identității, a particularităților

naționale, nu a notelor universale. „Cu cît cunoşti mai bine literaturile străine, cu atît mai mult înțelegi caracterul specific al literaturii naționale", recunoaşte şi un „comparatist" ca Jean Hankiss (*Littérature universelle?* în *Helicon*, nr. 1-2/1938). Or studiul documentat al acestor interrelații dialectice nu este posibil decît în interiorul unor repere universale, de explorat în cercuri concentrice, din ce în ce mai largi.

7. În baza acestor realități, deschiderea spre universalitate a literaturilor naționale nu mai poate fi, în nici un caz, negată. Ea reprezintă un fenomen obiectiv, o notă fundamentală a conceptului. Dar trebuie făcute o serie de noi distincții între: universalitatea de fapt (cunoaştere, relații şi influențe literare reciproce) şi de esență (intrinsecă, virtuală); între procesul istoric al deschiderii spre universalitate şi tendința imanentă care împinge în aceeaşi direcție; între universalitatea de substanță şi fenomenul empiric, pur practic, al difuziunii în timp şi spațiu. De unde oscilări frecvente, generatoare de nu puține confuzii şi chiar de „mituri", dintre care cel mai exagerat merge pînă la anunțarea dispariției progresive a literaturilor naționale.

8. Tendința de universalizare latentă sau programatică a literaturii nu înseamnă însă nici proces unic de dezvoltare, nici ştergerea granițelor dintre literaturile naționale, absorbite într-un conglomerat abstract şi fără identitate.

Existența fenomenelor de paralelism, sincronicitate, influență, asimilare, difuziune este neîndoielnică. Dar niciodată curentele literare internaționale, schimbul de idei şi, în genere, de teme, motive şi procedee literare, răspîndite pe o arie oricît de vastă, n-au avut şi nu au legătura strînsă, interdependența funcțională organică, atît de caracteristică literaturilor naționale, a căror ființă are oricînd şi oriunde un caracter de totalitate, chiar de structură. Nedovedită este şi teoria convergenței crescînde a literaturilor lumii, în jurul unui „ideal" şi „metode" unice de creație, recomandate ba chiar comandate şi dirijate dintr-un centru mondial unic. Astfel de ipoteze, lansate în baza unor „legi" imaginare, au un caracter utopic şi dogmatic învederat (Jan Mukarovsky, *Obligations de la science littéraire envers la littérature mondiale contemporaine*, în *Acta litteraria*, V, 1962).

Nici o literatură din lume nu-şi poate pierde „specificul", cristalizare a unor factori unici, ireductibili (limbă, tradiții istorice şi estetice, cadru social-istoric propriu etc). Din care cauză, nu mai puțin iluzorie, total neconformă cu realitatea faptelor, este şi topirea literatu-

rilor într-o pastă omogenă, prin desfiinţarea oricăror bariere naţionale. Dar chiar dacă toate frontierele politice ar fi abolite (ipoteză pur abstractă), graniţele spirituale îşi păstrează în continuare eficienţa. Şi aceste bariere spirituale sînt cele mai puternice şi stabile. Dimensiunea universală a literaturilor naţionale presupune în mod obligator particularizarea naţională. Umanitatea nu poate fi gîndită, înţeleasă şi realizată concret, decît numai prin interiorizarea şi esenţializarea fondului originar al fiecărei literaturi.

9. Un izvor de neclaritate este şi confuzia, nu mai puţin gravă şi frecventă, între universalitatea-efect şi universalitatea-cauză, iar în cîmpul acesteia din urmă, între cauzalitatea intrinsecă şi extrinsecă a universalităţii literare, studiată de obicei doar prin metode istorice. Deschiderea spre universalitate a literaturii corespunde, fără îndoială, şi unui proces istoric, determinat de cauzalităţi precise, bine identificate. Dar totul se reduce la aspecte de suprafaţă, extensive. Impulsul decisiv rămîne cel interior şi el germinează în toate conştiinţele literare, de larg orizont, care se ridică la contemplarea universului, dincolo de barierele strîmte, infatuate şi suficiente, ale regionalismelor de orice speţă. Goethe, mai ales, a dat expresie memorabilă acestei aspiraţii profund umaniste, în convorbirea sa vestită cu Eckermann, cînd foloseşte şi expresia, azi consacrată, de *Weltliteratur* (*Gespräche mit Goethe*, 31 ian. 1827). Întrucît poezia, se ştie, este un bun comun al întregii omeniri: ... „Nu e cazul să te crezi cine ştie ce numai fiindcă ai scris o poezie bună. Se înţelege însă că, dacă noi germanii nu privim şi dincolo de ţarcul strîmt al hotarelor noastre (s.n.), nimic nu e mai uşor decît să cădem şi noi în această înfumurare pedantă. Iată de ce îmi place să privesc şi ceea ce se întîmplă la alte naţiuni şi să sfătuiesc pe fiecare să facă la fel cu mine. Literatura naţională nu vrea să zică prea mult în zilele noastre; acum e epoca literaturii universale şi fiecare dintre noi trebuie să contribuie ca această epocă să se instaureze cît mai curînd” (s.n.).

Este o adevărată declaraţie de principii, un mic „manifest” în favoarea interdependenţei literare inevitabile, moderării amorului propriu naţional, bunei igiene spirituale prin conştiinţă literară universală, ca expresie a unui fond adînc de sociabilitate şi comunicativitate umană. Căci, în ultimă analiză, „literatura universală” constituie o formă de dialog spiritual, o „convorbire între naţiuni”, cum spune acelaşi Goethe. El ştie că „fiecare literatură închisă în sine însăşi se

plictiseşte, dacă nu se reîmprospătează prin participare la bunurile străinătății" (cf. Fritz Strich, op. cit., p. 34, 56).

Semnele acestei „plictiseli" apar, în Europa, încă din secolul al XVIII-lea, de mare vocație cosmopolită. Motiv pentru a vedea în „orizontul literar", mult lărgit, al lui Goethe, Voltaire, La Harpe - printre conştiințele cele mai deschise ale epocii - prima formă a ideii de literatură universală. Cultura literară europeană, de esență clasică, excludea într-adevăr literaturile care nu corespundeau acestui „gust": engleză, simbolizată mai ales prin Shakespeare, nordică, exotică, folclorică, orientală etc. Acestei îngustimi romantismul, profund universalist în aspirațiile sale (Fr. Schlegel îl va defini chiar „poezie universală", *Athenaeum Fragmente*, 116), vine să-i dea lovitura de grație, prin îndepărtarea oricăror dogmatisme naționale şi estetice. În conceptul de literatură europeană încep să intre deopotrivă literaturile din „nord" şi „sud", precum la Doamna de Staël (*De la littérature*, I, ch. XI, 1800). Pentru ca Simonde de Sismondi (op. cit., 1819) să formuleze un program de studiu cum nu se poate mai în spiritul lui Goethe: „Am încercat să apreciez meritul real al acestor scriitori şi să fac să fie gustați îndepărtînd prejudecățile naționale care ar putea să ne facă insensibili la frumusețile unei poezii deosebite de a noastră".

Substratul său estetic este limpede: abolirea absolutismului clasic şi, în genere, a oricărui dogmatism; evadarea din cercul exclusivist al literaturii naționale; relativizarea şi universalizarea frumosului literar; sporirea considerabilă a receptivității literare, împinsă pînă la principiul cooperării literare internaționale, cu multiple binefaceri, printre care şi a „corectării" reciproce (idee exprimată de asemenea de Goethe, tot într-o convorbire cu Eckermann, 15 iulie 1827).

În spatele acestor izvoare estetice sta fondul ideologic universalist al secolului al XVIII-lea; cosmopolit, tolerant, umanitarist (substratul masonic-iluminist al concepției lui Goethe este indiscutabil), pacifist, preocupat de apropierea şi prietenia dintre popoare, de stabilirea relațiilor de bună vecinătate, de „schimbul intelectual liber". Herder amintise şi el de existența „spiritului general european", de „comunitatea activă a Europei", de „intensificarea activității comunitare a popoarelor, de „Humanität". Înaintea lui Goethe vorbise de asemenea de *Volkspoesie*, de *allgemeine Weltpoesie* (este chiar conceptul de „literatură universală"), de poezie „bun al popoarelor şi al lumii, un bun comun al umanității" (cf. Fritz Strich, op. cit., p. 27, 51-66,

371). Conştiinţa forţelor internaţionale care apropie literaturile naţionale, condiţie esenţială a constituirii literaturii universale, este deci foarte vie în secolul al XVIII-lea. La rîndul său, romantismul va teoretiza şi realiza un adevărat caleidoscop literar al universului.

Totalitatea acestor impulsuri, tendinţe şi izvoare explică apariţia, formarea şi generalizarea conceptului de literatură universală, raţiunea sa obiectivă, extrinsecă. Nu însă şi raţiunea sa fundamentală, care stă, în ultimă analiză, în însăşi ideea de universalitate literară.

10. Adevărata, profunda, eterna universalitate a literaturii este substanţială, expresie a fondului său originar şi universal de umanitate. Ori de cîte ori literatura devine simbolică şi semnificativă pentru fiinţa omului, în totalitatea existenţei, tendinţelor şi aspiraţiilor sale, dincolo de timp şi spaţiu, condiţia şi vocaţia universală a literaturii este realizată. Această universalitate de esenţă depăşeşte orice „universalitate" prezentă, antumă sau postumă; orice „universalitate" retrospectivă sau retroactivă; ori o „universalitate" spaţială sau temporală. Ea impune ca substrat al conceptului, ideea de etern şi general omenesc, cu multiple particularităţi şi variaţiuni individuale. Căci procesul este dialectic, participarea la universal fiind nu numai posibilă, dar şi necesară prin proiecţie şi transcendere, care absoarbe în aceeaşi sevă întreaga abundenţă de aspecte ale particularului, individualului, singularului.

Iată de ce deschiderea spre universalitate a literaturii nu echivalează cu „supranaţionalitatea" şi, cu atît mai mult, cu omogenizarea abstractă a literaturilor naţionale. Pentru a nu mai aminti de constituirea literaturii „europene" sau „universale" prin desnaţionalizarea literaturilor existente, idee total neîntemeiată, pe drept cuvînt respinsă pînă şi de cele mai (aparent) „cosmopolite" şi „internaţionaliste" spirite, ca André Gide (şi alţii). Dimpotrivă, „numai naţionalizîndu-se o literatură îşi găseşte locul în umanitate" (*Incidences*, 1924). Deoarece: „Nici o operă de artă n-are semnificaţie universală, dacă n-are mai întîi o semnificaţie naţională; n-are o semnificaţie naţională, dacă n-are mai întîi o semnificaţie individuală" (*Nouveaux pretextes*, 1965). Vladimir Streinu, între alţi critici români, va formula aceeaşi idee: „Prima formă, aşadar, de participare a unei ţări la ceea ce numim literatură universală este originalitatea naţională" (*Valoarea clasică a literaturii române*, în *Secolul 20*, nr. 12/1966).

Această „originalitate" constituie o stare de fapt, o virtualitate, care se actualizează prin toate creaţiile autentice ale literaturii noastre.

Din care cauză, prohibițiile, măsurile de profilaxie sumară sînt fără sens, deşi Goethe însuşi (amănuntul poate oferi subiect de meditație) se opune - în felul său - influențelor nedorite, care alterează spiritul națiunii, limba, fenomen vital, originar.

11. În acelaşi timp, literatura este şi se proclamă universală nu numai prin această substanță exterioară şi interioară, stare de fapt, în limitele precizate. Nu mai puțin reală este şi conştiința universalității care o animă, sub forma unui ansamblu de tendințe întrunite în idealul universalist al literaturii, noțiune opusă atît cosmopolitismului apatrid, cît şi reveriilor nebuloase ale umanității abstracte. Aspirația fundamentală este mesajul inteligibil întregii umanități, adresat în limbaj propriu, fără abdicări de la personalitatea umană, civică şi patriotică a scriitorului. Poetul dă semnificație universală versurilor sale şi îndreaptă, precum Walt Whitman, un *Salut au Monde!*, unde este vorba şi despre „Valahi". Supremul mesianism al scriitorului devine atunci adîncirea, afirmarea şi dezvoltarea fondului comun de umanitate, propriu ființei tuturor creatorilor. Cînd ajunge la maturitate teoretică, el îmbracă un număr de principii specifice:

a) Afirmarea unității culturale şi literare a lumii, spațiu spiritual comun tuturor literaturilor, în interiorul căruia circulația şi schimbul valorilor literare să fie nu numai posibilă şi necesară, dar şi stimulată. Goethe îl definea prin patru atribute esențiale: „preluare" (*etwas Annehmliches*), „reciprocitate" (*etwas Wiedernüstiges*), „demn de imitație" (*etwas Nachahmenswertes*), „evitarea antagonismelor" (*etwas zu Meidendes*). Promovarea unor „idei comune tuturor națiunilor" intră cu atît mai mult în programul unor importante organisme literare şi culturale internaționale actuale: P.E.N. Club, Comunitatea europeană a scriitorilor, U.N.E.S.C.O. etc. Nu poate fi trecut cu vederea faptul că Radu Ionescu profesa astfel de idei, la noi, încă din 1861: „Cînd critica va izbuti să facă cunoscute tuturor deosebitele literaturi, mişcarea generală între idei, va pregăti şi va forma unitatea spiritului omenesc" (*Principiile criticei*).

b) Atributul suprem al acestei unități spirituale este sincronizarea, participarea la acelaşi spirit al timpului, conştiința corespondenței spirituale între scriitorii contemporani (*Zeitgenossen*), din toate țările şi de toate naționalitățile. Apartenența la acelaşi moment spiritual dă un conținut ideologic concret aspirației abstracte spre universalitate. Fritz Strich (op. cit. p. 23-24), şi după el Tudor Vianu, dau importanța cuvenită acestei tendințe.

c) Conştiinţa unităţii în diversitate implică egalitatea tuturor literaturilor lumii, prin echivalarea tuturor realizărilor estetice superioare, cu păstrarea diferenţierilor de stil, tradiţie, specific etc. Umaniştii, unii poeţi ai Renaşterii ca Ronsard (*A la muse*), ideologii secolului al XVIII-lea, ce-şi găseau corespondenţi în Confucius, Goethe, bineînţeles, pentru care lectura unui roman chinez constituia un argument că „oamenii gîndesc, se îndeletnicesc şi simt aproape la fel ca noi" au cultivat tocmai acest sentiment al egalităţii şi confraternităţii universale. În interiorul „patriei extinse" care este literatura universală nu există nici limbi, nici literaturi, nici culturi privilegiate. Comparatismul bine practicat, care poate demonstra oricînd că, în timp ce Evul Mediu japonez producea opere de fineţea însemnărilor pe pernă ale doamnei Sei Shonagon, Evul Mediu european se afla în plină barbarie, moderează infatuarea naţională sau continentală, restabileşte echilibrul în favoarea creaţiilor de pretutindeni. Naţiunile, şi deci şi literaturile, cum spunea şi Toma Nour, eroul lui Eminescu: „nu sînt decît nuanţele prismatice ale omenirii", de valoare şi calitate sensibil egală.

d) Solidaritatea spirituală, în timp şi spaţiu, este urmarea directă a conştiinţei unităţii. Scriitorii se simt confraţi, prin participare la acelaşi act artistic, cetăţeni ai unei singure „republici a literelor", guvernată de o constituţie unică, nescrisă, a drepturilor şi datoriilor creaţiei. Aceeaşi comuniune se realizează şi retrospectiv, prin solidarizare permanentă şi selectivă cu operele trecutului, prin integrarea şi participarea tuturor scriitorilor la aceeaşi tradiţie, gîndită ca o unitate, în desfăşurare şi amplificare continuă.

e) În cadrul acestui spaţiu universal, toate literaturile sînt chemate să coexiste, să se apropie, să se deschidă una alteia, să dea dovadă de înţelegere şi receptivitate reciprocă. În accepţia lui Goethe conceptul avea şi o nuanţă de cordialitate şi sociabilitate literară, actuală şi azi. Nu este vorba numai de cunoaştere şi regenerare în sensuri opuse, ci şi de instaurarea unui spirit de colaborare, a unui climat sociabil de bunăvoinţă, în cadrul aceleiaşi comunităţi mondiale (*gesellschaftlich zu wirken*, cf. Fritz Strich, op. cit., p. 370-371). Nu fuzionare, ci cooperare internaţională în baza unor aspiraţii comune, armonizate. Unii din primii comparatişti ai secolului trecut, ca Philarète Chasles profesau tocmai o astfel de concepţie.

f) Concluzia practică este mesajul conciliant, tolerant, pacifist şi umanist al literaturii, adresat tuturor popoarelor lumii, aşa cum procla-

mă acelaşi Goethe şi în finalul poeziei sale postume *Weltlileratur*. Naţiunile trebuie să înveţe să se tolereze (*dulden werden*), să-şi potolească instinctele agresive, să-şi arbitreze conflictele în cadrul „consfătuirii mondiale" (*allgemeinen Weltberatung*) care este literatura mondială. Goethe era convins (scrisoare din 27 ian. 1827!) că naţiunile înclină efectiv spre această antantă cordială, în vederea căreia ar face paşi paşnici, conduşi de imaginea ideală şi educativă a literaturii universale! Aşa cum polemicile literare ar dispare într-o atmosferă de linişte, obiectivitate, claritate, nepărtinire şi viziune de ansamblu, tot astfel popoarele ar putea să-şi lichideze conflictele dacă ar izbuti să se ridice la această perspectivă superioară.

Cum vedem, conceptul de literatură universală devine nu numai cheia de boltă a dezvoltării spirituale a omenirii, dar şi panaceu politic, infailibil! Idealizarea conceptului, în acest stadiu suprem al definiţiei sale, este evidentă.

BIBL.
O bibliografie a teoriilor şi studiilor fundamentale de literatură universală la Fernand Baldensperger - Werner P. Friederich, *Bibliography of Compatative Literature*, New York. Russel and Russel, 1960, p. 7-8; Fritz Strich, *Goethe und die Weltlileratur*, 2e Auflage, Bem, Franke Verlag, 1957; Jacques de Lacretelle, *Dangers d'une littérature internaţionale*, în *L'écrivain public*, Paris, Gallimard, 1936; Joseph Remenyi, *The Meaning of World Literature*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, IX, 3, 1951 ; W. M. Jirmunski, *Conceptul de literatură universală*, în *Secolul 20*, nr. 7/1962; Julius Dolansky, idem, în *Secolul 20*, nr. 9/1962; R. M. Samarin, idem, în *Secolul 20*, nr. 10/1962; idem Goethe şi ideea de „literatură universală", Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Buc, Ed. Ac, ed. 2-a, 1963; N. I. Popa, *Conceptul de literatură universală*, în *Secolul 20*, nr. 11/1962; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, idem, în *Secolul 20*, nr. 12/1962; Marginalii la „conceptul de literatură universală", în *Secolul 20*, nr. 5/1963; Al. Dima, *Conceptul de literatură universală în Conceptul de literatură universală şi comparată*, Buc, Ed. Ac, 1967.

În *Iaşul literar*, XX, nr.5, 1969, p. 51-58.

MODELUL LITERAR. ÎNCEPUTURILE MODELULUI LITERAR

Principiul de bază: ideile literare sînt opere duce la concluzia că aceste „opere" pot fi modelate. Modalitatea de a exista a ideilor literare este, în concepția noastră, *modelul*. Operația fundamentală a criticii ideilor literare, care se cere bine înțeleasă, deoarece ea oferă „cheia" întregii metode, constă într-o acțiune de modelare. Noi identificăm, studiem şi definim ideile literare sub formă de „modele" ideale, teoretice, de un tip special, de precizat cu toată claritatea. Punctul de plecare este oferit, bineînțeles, de teoria actuală a modelelor teoretice, adaptată, reformulată şi îmbogățită în funcție de noul său obiectiv: ideea literară. Adevărul este că nu există însă nici o teoretizare şi aplicare sistematică a teoriei modelelor în domeniul ideilor literare. Noua metodă urmează a fi „inventată" şi demonstrată în toate articulațiile sale. Trebuie precizat de la început că nu poate fi vorba în nici un caz de o simplă aplicare a unui model pilot existent, lingvistic, logico-matematic etc., în sfera ideilor literare, ci de a propune o metodologie fundamental inedită (măcar în intenție), într-o perspectivă hermeneutică. Ideea literară „se face", se lasă construită, modelată, pe parcursul unui traiect hermeneutic, definit el însuşi în cadrul şi pe durata acestei operații.

Fundamentarea hermeneutică a întregii operații este nu mai puțin importantă, deoarece numai ea legitimează o serie de procedee la prima vedere paradoxale: 1) constituirea şi cristalizarea progresivă a teoriei modelului ideilor literare din şi prin totalitatea antecedenților istorici; 2) recuperarea sistematică a întregii „preistorii" a modelului ideilor literare, începînd cu formele cele mai clasice şi embrionare; 3) considerarea acestor „recuperări" ca virtualități şi anticipări latente a întregii noastre construcții; 4) reformularea, redefinirea şi sintetizarea totalității elementelor recuperabile în perspectiva definiției adoptate, care „absoarbe" o întreagă „tradiție" şi „istorie". Modul însuşi de a ființa al ideilor literare în istorie se produce numai prin intermediul modelelor constituite istoric. Preocuparea permanentă va fi prin urmare demonstrarea posibilității modelării ideilor literare, situarea acestei modelări într-o perspectivă istorică, descoperirea progresivă de elemente tot mai apropiate noțiunii noastre de model al ideilor literare.

Ceea ce implică punerea metodică în lumină a tuturor antecedenților care presupun, implică, anticipă, au vocația latentă a deschiderii (virtuale) spre sistematizarea, schematizarea, tipizarea şi formalizarea ideilor literare. Vom vedea cum numeroase note revin, reapar, „se repetă" în permanență, prin participare la acelaşi proces de recurență şi circularitate.

Ideea de „model" nu iese din neant, sau printr-un *deus ex machina*, precum Junona din capul lui Jupiter. Ba are un număr de precursori iluştri, care se înscriu într-o lungă şi puternică tradiție tipologică, de unde selectează, asimilează şi integrează o serie întreagă de elemente. A reconstitui această „ereditate" teoretică reprezintă în acelaşi timp un act demonstrativ şi constructiv-hermeneutic, specific însăşi esenței metodei noastre.

Nucleul sau „etimonul" modelului trebuie căutat, fără îndoială, în noțiunea de veche tradiție logică, retorică, juridică şi teologică a locurilor comune (*topoi koinoi*, *loci communes*), intrată în toate limbile europene de mare circulație (*lieux communs*, *Gemeinplätze*, *common places* etc). Analiza istorică şi semantică, în adâncime, a acestei noțiuni nu intră în preocupările noastre, cu atît mai mult cu cît ea a fost întreprinsă. Ceea ce nu exclude, bineînțeles, posibilitatea unei noi „lecturi" din punctul nostru de vedere, care să scoată în relief un număr de aspecte şi să lase în umbră sau să ignore total altele.

Sub raport metodologic *locus communis* semnifică în linii generale ideea de metodă, tehnică, normă, instrument de cercetare, *ars iudicandi*, precum în logică şi retorică, discipline unde tinde să se confunde cu silogismul dialectic şi retoric (Aristotel, *Ret.*, I, 2, 1358a). Accepție foarte importantă, destinată unui mare viitor, deoarece consacră valoarea operațională, euristică şi - prin extensiune - hermeneutică a tehnicii „locului comun". Tradiția antică este continuată în acelaşi sens de Renaştere şi Umanism. Unii teologi ai Reformei, precum Melanchton, vorbesc de *hypotyposes theologie*, iar în pedagogie de „punctele precise" (*loci*), de „principiile de bază", „exacte", ale oricăror „discipline". Teoria actuală a modelului va regăsi, prelua şi mai ales dezvolta aceeaşi funcție euristic-instrumentală.

Nu mai puțin însemnat este aspectul categorial, tipologic, al „locului comun", util oratorilor, juriştilor, retorilor: categorii de argumente, dovezi (*Ret*., II, 18, 1391b), *sedes argumentorum* (Cicero, *Top*., II, 2), Quintilian, *Inst. Or*., X, 10, 20), tipuri şi teme de

demonstrații. La acest nivel, noțiunea tinde să se confunde nu numai cu ideea-tip, dar şi cu mecanismul producerii de dovezi-tip, argumente-tip, propoziții-tip (*propositiones*), cu finalitate logico-juridică, apoi retorică. Premisa formalizării este şi ea inclusă: *locus* este „locul" respectiv, „cadrul", „forma" unde argumentele necesare pot fi găsite şi folosite.

Atributul de *communis* atrage şi el atenția prin caracterul său de generalitate şi universalitate. Originar, *locus communis* înseamnă de fapt „izvor comun", deci ascendență comună, de natură a transmite şi impune totalitatea unor note colective de proveniență şi direcție unică. De unde şi nuanța de *communis*: grup de argumente convergente de acelaşi tip, utile demonstrației unei teme. Notă care deschide perspectiva ansamblurilor şi structurilor generale, coerente şi sistematice. Modelarea ar fi imposibilă fără existența şi recunoaşterea unor note teoretice comune (constante, permanente, recurente etc).

Vocația tipologică a „locurilor comune" implică în acelaşi timp ideea de inventar, tabel, colecție, urmată de necesitatea clasificării întregului material adunat. Toate tratatele de topică dau liste de *loci*, *collectiones argumentorum*, *index locorum*, care presupun un criteriu şi o metodă de clasificare. În faza actuală, modelul „colecționează" în mod analog totalitatea notelor comune pe care le recunoaşte şi le integrează mecanismului său de funcționare, în baza unui criteriu specific de identificare şi selecție.

Inventarierea şi clasificarea presupun la rîndul lor descrierea, ceea ce vechea teorie a „locului comun" preconizează: *rem per locos describere*. Este vorba de o descriere analitică a notelor esențiale. Definiția filozofului va fi aşadar: om care urmăreşte înțelepciunea, de o anume specie (stoică, epicuree), cu accidente tipice: dispreț al lucrurilor terestre şi al plăcerilor etc. Echivalentul lui *locus* (în această accepție) este noțiunea actuală de *constantă*, consubstanțială modelului. Asimilare extensivă cu atît mai legitimă cu cît este vorba de o descriere-tip, de elemente-tip, printr-o operație de generalizare şi amplificare.

În sfîrşit, „locurile comune" sînt permutabile şi recurente, note esențiale ale modelului ideilor literare. Pe de o parte, argumentele-tip pot fi aplicate, „transferate" (Cicero, *De. imv*., 2, 48: *quae transferri in multas causas possunt*), unor numeroase cazuri, probleme, demonstrații particulare. Pe de alta, caracterul comun şi posibilitatea de utilizare repetată implică recurența, fenomenul repetiției inevitabile, verificat şi în domeniul ideilor. Acest aspect însemnat este menționat şi

de critica modernă (*recurrent common places*). Continuitatea vechii terminologii este în ea însăşi semnificativă.

O altă particularitate, nu mai puţin remarcabilă, este echivalenţa, omologia sau sinonimia. Foarte apropiată şi uneori chiar identică ori suprapusă peste *locus communis* este noţiunea de *topos*, *topoi*, de aceeaşi proveniență logică, dialectică, juridică, retorică etc. De unde nu numai posibilitatea transferului terminologic dar şi semantic, de-a lungul întregii istorii a celor două concepte, asociate pînă la identificare.

Şi mai semnificativă din punctul nostru de vedere este raportarea la noţiunea tradiţională de *arhetip*, acceptarea deschisă a acestei perspective şi dezvoltarea sa în funcţie de noile obiective. Nu ne vom ocupa în cadrul de faţă de marea carieră în epoca modernă a arhetipului, în psihanaliză, antropologie, istoria religiilor, estetica şi critica literară, unde inspiră vaste anchete ale domeniului „imaginar" (Gaston Bachelard - Gilbert Durand), o adevărată arhitipologie generală a miturilor, simbolurilor şi imaginilor poetice. Ne va reţine doar dubla vocaţie - literară şi teoretică - a arhetipului, caracterul său tradiţional, generator de structuri originare, preformative. Reprezentări ale inconştientului colectiv, unde s-ar depozita sub formă de rezid *residua* totalitatea experienţelor ancestrale, arhetipurile sînt imaginile primordiale, universale, „eterne", comune, ale umanităţii, transmisibile întregii activităţi psihice şi creatoare. Aceste rădăcini psihologice abisale, trans-istorice, factori de continuitate, stabilitate şi permanenţă spirituală, sînt prin definiţie coercitive, adevărate „tipare", „matrici" infrastructurale.

Aplicaţiile teoriei arhetipurilor în domeniul esteticii şi criticii literare, deosebit de interesante, devin utile demonstraţiei noastre în măsura în care opera literară poate fi încadrată într-o formă primordială atît de pură şi tipizată încît convertirea într-o categorie teoretică (idee, prototip, *pattern*, model etc) să devină posibilă. Operaţia a fost întreprinsă sub raport genetic, categorial-tematic, tipologic, de o întreagă „critică arhetipală", „antropologică", *myth criticism* etc. *Toposforschung*, la rîndul său, îşi revendică şi o fundamentare arhetipică. În schimb, dezvoltarea analizei în sensul precizării calităţii de „model" teoretic virtual al arhetipului n-a fost încă încercată sistematic şi cu atît mai puţin aplicată ideilor literare. Dacă există arhetipuri literare, există - fără îndoială - şi arhetipuri teoretico-literari. În această direcţie urmează să se îndrepte şi atenţia noastră.

Unele indicații de semantică tradițională pot oferi un bun punct de plecare. Arhetipul, chiar de la primele sale accepții, are sensul unui sinonim sau al unei perifraze explicative pentru *eidos*-ul platonician. Este o *Idee*, un „model al naturii eterne" (*Timeus*, 38b), noțiune ambiguă, cu semnificație ambivalentă: orice idee are sau se revendică de la un arhetip, orice idee este sau devine arhetipul unui model. Prin extensiune, orice idee poate avea o dublă funcție arhetipală: produsul unui arhetip (efect), generatorul unui arhetip (cauză), ca „model" *in statu nascendi* al unei serii. Fără îndoială, la acest nivel, toate noțiunile (arhetip, Idee, model) păstrează încă un puternic conținut metafizic. Dar prin conceptualizare şi abstractizare începe să se producă o disociere hotărîtoare de tipul esență/aparență, ontologie/fenomenologie. Exegeza actuală distinge, de altfel, între *idee=reprezentare arhetipală* şi arhetipul în sine, cu care nu se confundă, pe care doar îl ilustrează, îl concretizează. Ca reprezentare, arhetipul poate deveni o simplă realitate conceptuală, prin convertirea notelor sale caracteristice (universalitate, permanență, esență etc), în atribute pur teoretice.

Această reformulare deschide noi perspective studiului ideilor literare. Dacă există constante, imagini-tip şi arhetipuri ai universului imaginar - „ideile" însăşi avînd sau instituind propriile lor arhetipuri - de ce conceptele şi definițiile literare n-ar putea să derive sau să se încadreze în structuri arhetipice asemănătoare? Dacă universul literar are propriii săi *patterns*, de ce universul teoretic al literaturii nu i-ar avea pe ai săi? Orice idee literară defineşte, ilustrează şi reface un model de tip arhetipic, înscris *ab originem* chiar în „etimonul" său teoretic, care-i prescrie şi premodelează - o dată pentru totdeauna - evoluția ulterioară. În felul acesta, în orice idee literară este implicată întreaga sa istorie viitoare. Fiecare idee literară apare şi se dezvoltă în cadrul unei structuri date, generată de *radix*-ul său specific, conform propriilor „legi", fixate de pseudo-codul său genetic. Metafora militară a „avangardei", de pildă, ca expresie a unui fenomen literar potențial, îi determină un singur sens de înaintare, o direcție unică, un număr de tendințe şi reacțiuni specifice, obligatorii. Toate dezvoltările unei idei, la prima vedere chiar aberante, pot fi în acest mod restituite unui „model" originar, care nu face decît să le anticipe şi să le prefigureze. Se poate deci presupune, în mod cu totul legitim, că spiritul şi conştiința literară evoluează şi se reface numai în cadrul propriilor sale arhetipuri, pe care le redescoperă şi-i reactualizează obiectiv şi în perpetuitate.

Se întrevede, deci, cu uşurinţă, în ce sens arhetipul prefigurează constituirea modelului teoretic al ideii literare. Mai întîi prin caracterul său „coercitiv", analog apariţiei şi intervenţiei arhetipului în opera literară, cu sau fără voia autorului, în mod genuin, organic. Modelul impune ordinea sa riguroasă „totalităţii" ideilor literare pe care le poate încadra şi organiza. Operaţie identică funcţiei totalizatoare a arhetipului, capabil să cuprindă şi să domine totalitatea valenţelor şi virtualităţilor sale. Apoi, prin identitatea constantă a arhetipului, generatoare de imagini, simboluri, mituri la fel de constante, adevărate „engrame" ale spiritului colectiv. Ceea ce în planul ideilor literare determină recunoaşterea existenţei prototipurilor literari (în acest sens noţiunea de arhetip apare încă la Dr. S. Johnson, în secolul al XVIII-lea), a constantelor propriu-zise. Pentru a nu mai vorbi de „locurile comune" ale imaginaţiei, ale teoriilor literare, prin omologie terminologică inevitabilă. Repetiţia infinită a imaginii primordiale, la rîndul său, este substanţial identică fenomenului de recurenţă literară, pe care în bună parte îl determină. De altfel, în interpretările mai noi, „arhetip" şi „temă recurentă a expresiei literare" devin sinonime. Teoriile lui Lucian Biaga din *Trilogia culturii* despre „categoriile abisale" şi „matrice stilistică" sînt de aceeaşi esenţă. O frumoasă aplicaţie a metodei se face în *Spaţiul mioritic* (1934), unde se descoperă în imaginea „spaţiului uniform ondulat" unul din arhetipurile viziunii româneşti a lumii şi deci şi a poeziei noastre populare. Aceeaşi recurenţă arhetipală se lasă surprinsă în mod inevitabil şi în domeniul ideilor literare. Notabil este şi potenţialul genetic universal al arhetipului, care face posibilă poligeneza miturilor, topos-urilor de orice categorie, îndepărtarea viziunii îngust pozitiviste a centrului unic, de unde s-ar generaliza prin „circulaţie", „influenţă", „contaminare". Acelaşi simbol poate să apară simultan sau succesiv, în diferite puncte, fără nici un fel de legătură materială între ele. Ceea ce îngăduie o dublă ipoteză: poligeneza ideilor literare (apariţia simultană, independentă, autonomă a aceleiaşi idei literare în timp şi spaţiu) şi posibilitatea constituirii arhetipurilor multiple ale acestor idei literare, apărute prin generaţie discontinuă, independentă. Cîte arhetipuri a căror existenţă poate fi demonstrată, atîtea idei, respectiv modele posibile.

Printr-o relaţie hermeneutică, al cărui mecanism urmează a fi descris în detalii, arhetipul tinde în unele interpretări actuale nu numai să anticipe, dar chiar să se confunde cu noţiunea modernă de „model

ipotetic". După această interpretare, arhetipul se identifică cu „modelul ipotetic" al „reprezentării arhetipice", tradusă în imagini şi simboluri obiective, raportul dintre cele două planuri fiind de ordin genetic şi analogic. Ideea de „analogie" mai mult sau mai puțin extensivă intră tot mai mult în definiția actuală a arhetipului şi, ceea ce este şi mai semnificativ, acest principiu al analogiei arhetipice tinde să se aplice şi domeniului ideilor literare. „Oglinda" şi „lampa" ar constitui, de pildă, conform acestei analogii de esență metaforică, arhetipurile model a două tipuri de creație: „imitație" şi „invenție". La acest stadiu, arhetipul devine un adevărat concept operativ, cu atît mai precis şi mai eficace, cu cît este mai „conştient" de propria sa schemă, formulă, doctrină, dogmă. În felul acesta, arhetipul începe să-şi determine propria tradiție ca model teoretic. Arhetipul nu este numai o categorie care unifică şi încadrează, ci şi un principiu activ care propulsează şi orientează, cu o aparentă „preştiință" a întregii sale desfăşurări viitoare, adevărat impuls aprioric, preformativ.

Concepția noastră despre model ca realitate predominant formală asimilează mai ales această *facultas prae-formandi* a arhetipului, în sens de determinare a condițiilor de constituire şi funcționare ca „formă" abstractă, capabilă de a „prinde" totalitatea posibilităților de a-şi materializa esența specifică. Analogia cu *pattern of behaviorism*, ca formă globală a instinctului, devine posibilă, în cazul în speță, este vorba de „forma" unor idei literare în plină succesiune şi configurare „programată". Noțiunea de episteme, de spațiu teoretic, epistemologic, în interiorul căruia urmează să se precizeze diferitele forme ale cunoaşterii empirice, ilustrează pe alt plan acelaşi *a priori* care-şi aşteaptă doar cristalizarea, în funcție de condiții şi etape istorice.

În *Ramuri*, XI, nr. 2, 1974, p. 8.

MODERN (I)

Dificultatea unei bune definiții şi metode de studiu a ideii de modern şi a sferei sale vine din extrema imprecizie şi aproximație cu care este folosită, în genere, această noțiune dintre cele mai haotice din întregul cîmp al ideilor literare. Concluziile, falsele sinonimii, ambiguitățile abundă. Cauza esențială este ignorarea celor mai elementare distincții între sensurile adjectivale şi substantivale ale lui modern, şi a

familiei sale: modernism, modernist, modernitate; între notele genetice, cronologice, „istorice", ale conceptului şi cele esenţiale, fenomenologice. Mai ales în cazul acestor noţiuni de mare circulaţie, o minimă rigoare semantică devine condiţia de bază a preciziei, clarităţii şi disciplinei intelectuale.

1. Ca peste tot în astfel de situaţii, incoerenţa este de origină etimologică: modern derivă din *modernus* (neologism apărut, în sec. VI, în latina medievală la Cassiodorus, Priscianus etc), provenit din *modo*: recent, de curînd, nu de mult, adineaori etc. Cuvîntul trimite la o determinare temporală, istorică, de unde şi marea sa relativitate. Căci imediat se pune întrebarea: cît de recent? Cît de nou sau vechi, în raport cu realitatea actuală, avută în vedere? Un poet, posterior lui Eminescu poate fi „modern" faţă de acesta şi totuşi „perimat" faţă de poeţii ultimului deceniu. În literatură mai ales, cronologia este foarte ambiguă: a fi „recent", „nou", „actual" etc. nu spune mare lucru, dacă ne limităm numai la aceste atribute. Ce trece sau este „modern", la noi, în 1968, poate fi vechi, perimat, clasic, aiurea. În genere, întreaga literatură occidentală „modernă", pe care o descoperim acum: reprezintă în apus valori de mult acceptate, clasate. Modernitatea este un produs al istoriei, al accidentelor şi barierelor sale, şi - bine înţeles - al geografiei. Efect de optică, aparent, convenţional, vag. Inevitabil, totuşi.

2. Definind o realitate în continuă deplasare (căci „recentul" de azi nu poate fi identic, prin simplă succesiune a momentelor temporale, cu „recentul" de ieri şi de mîine), noţiunea de modern respinge reperele cronologice fixe, încă de la apariţia lor, jaloanele s-au mişcat şi modificat mereu: sub Carol cel Mare, se vorbea de *seculum modernum*, prin opoziţie cu vechiul imperiu roman. Apoi, acest secol, „modern" (al IX-lea), înglobat în definiţia largă a Evului Mediu, devine, împreună cu întregul veac de mijloc, „vechi", faţă de Renaştere. Se acceptă, azi, că formarea geniului „modern" coincide cu declinul Evului Mediu aşezat de istorici în secolele XIV şi XV. Dar viziunea este eminamente modernă, căci în perioada Querelle-ei, un grup important de scriitori ai secolului XVII se considerau ei „moderni", în raport cu autorii antici greco-latini. În timp ce azi, aceeaşi scriitori, cu conştiinţă foarte „modernă" la vremea lor, sînt cuprinşi în categoria foarte generală şi cam compromisă a „clasicilor". Denumirea de „modern" va fi rezervată în continuare doar scriitorilor actuali. Fenomenul se verifică în toate epocile.

Se observă chiar existența unei pseudo-legi a perspectivei literare: sfera istorică a noțiunii de modern tinde să se restrîngă în timp, cu cît istoria literară înaintează în ritm mai viu spre epoca prezentă. La început, conceptul se aplică unor perioade şi evuri întregi, apoi unor secole, apoi unui singur secol, apoi doar generației ultime, din cuprinsul ultimului secol. În 1875, Edmond de Goncourt afirmă, în prefața la *Renée Mauperin*, că autorii au voit să evoce portretul „tinerei fete moderne", aşa cum „educația... ultimilor treizeci de ani au făcut-o". Deci, pentru un teoretician al noțiunii de modern din secolul al XIX-lea, noțiunea este aplicabilă doar anilor 1845-1875. Firește, istoricii şi criticii literari actuali înfig alte jaloane. Pentru cei mai mulți literatura „modernă" începe cu Baudelaire; pentru alții reperele sînt: Proust, Joyce, Kafka. Între cele două secționări, modernul a făcut un salt de cel puțin cinci decenii. Cît de largi, elastice şi aproximative sînt aceste frontiere de pură convenție vede oricine.

3. Acelaşi fenomen se verifică şi în cuprinsul literaturii române, clasică, premodernă, modernă, modernistă, după momentul şi unghiul „periodizării". În continuarea literaturii române vechi, ar exista o „fază de tranziție spre literatura modernă", datată de Al. Piru în „primele trei decenii ale secolului al nouăsprezecelea, cînd înregistrăm ultimele manifestări ale spiritului vechi, alături de primele afirmări ale spiritului nou, modern" (*Literatura română premodernă*, 1964). înaintea sa, O Densuşianu, în *Literatura română modernă (1920-1933)*, consideră că Vasile Cîrlova este „cel dintîi poet modern", fixînd acelaşi an, 1830, drept începutul noii epoci în literatura noastră. În legătură cu opera lui Gr. Alexandrescu, el vorbeşte şi de „poezia în ascensiune de modernizare". Trecînd peste coexistența şi interferența formulelor literare, atît de specifică literaturii române în secolul al XIX-lea, apariția spiritului modern coincide în orice caz cu primele infiltrări romantice notabile, cu valul de lamartianism şi byronism. Dar, se înțelege definiția este valabilă numai pînă la apariția simbolismului, care ia locul vechiului „modernism" romantic, devenit desuet. Aceeaşi soartă este rezervată şi simbolismului de către adepții „poeziei noi", activi încă înainte de 1914, bine constituiți după primul război mondial, cînd momentul 1919 ar aparține, după G. Călinescu, în *Istoria literaturii române* (1941), în întregime Moderniştilor. După E. Lovinescu, am putea defini mişcarea modernistă ca o mişcare ieşită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880" (*Istoria*

literaturii române contemporane, III, 1927). În genere, mişcările noastre literare „moderne” sînt produsul unor imitaţii fecunde, asimilate, creatoare, unor adaptări cu caracter sincronic, sau de recuperare grăbită, tardivă, consecutivă unor perioade de stagnare, izolare şi conformism literar. Situaţia se repetă în bună parte şi sub ochii noştri.

Ar fi interesant de stabilit cu precizie cînd apare termenul de „modern” în publicistica noastră. S-ar părea că el are o proveniență didactică, în legătură cu orientarea programelor de învățămînt: „clasică” sau „modernă”? În orice caz, într-un astfel de context (inclusiv cu referiri la faimoasa *Querelle*), D. P. Marţian mînuieşte noţiunea într-un articol despre *Instrucţiune profesională* (*Analele economice*, 1861). Îi urmează Titu Maiorescu, de pe poziția opusă, a elogiului „umanităților”, într-o *Disertaţiune* din 1863: pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în Gimnaziu. În 1866, Hasdeu cere o „istorie a literaturii române moderne” (*Ziarele în România*, *Satyrul*, nr. 9). Între 1870-1890, noțiunea se răspîndeşte, cu o notabilă respingere din partea lui Eminescu, adversar al „artei moderne”, sub care înțelege naturalismul (*Fîntîna Blanduziei*, 4 dec. 1888). Firește, conceptul se bucură de o bună primire în cercul lui Macedonski, şi unul dintre discipoli, C. Cantilli, scoate, în 1897, o *Revistă modernă*, din care nu lipseşte nici „cronica velocipedică”. La sfîrşitul secolului termenul - cu nuanță încă de „avangardă” - se generalizează, producînd inevitabile polemici şi proteste din partea tradiționaliştilor.

4. Accepția imediată şi cea mai răspândită a noțiunii de *modern* derivă din esența sa cronologică: se numeşte modern tot ceea ce aparține sferei actualității, recentului imediat, prezentului,- cotidianului. Iar prin extensiune, ceea ce datează de curînd, provine sau este specific epocii recente, ultimului timp, sensuri aproximative, care-şi capătă întreaga claritate numai prin opoziție cu ideea de antic, clasic, vechi, depăşit, etc. Nuanța apare cu maximum de precizie, nu atît în secolul al XVII-lea, în perioada faimoasei Querelle, cît în secolul al XIX-lea, odată cu primele manifeste romantice. Pentru Stendhal, „frumosul ideal modern” este inseparabil de aspirațiile omului *d'aujourd'hui* (*Histoire de la peinture en Italie*, ch. CXXIX, 1817). Tot cu referire la plastică, ideea revine pe larg, însoțită de teoretizări şi analize, la Baudelaire, în *Le peintre de la vie moderne* (XIII, 1863), care „caută pretutindeni frumusețea... vieții prezente, caracterul a ceea

ce cititorul ne-a îngăduit să numim modernitate". În altă parte, poetul vorbeşte de „prezentul cel mai prezent", de „actualul cel mai actual", de „viaţa omului de azi". Notabil este faptul că şi la fraţii Goncourt, tot pictura inspiră şi motivează cele mai citabile definiţii: „întreg modernul stă aici. Senzaţia, intuiţia contemporanului, a spectatorului de care te loveşti, a prezentului..." (*Manette Salomon*, ch. CVI, 1867). Expresia literară a acestei realităţi se numeşte literatură modernă. Cu observaţia, adesea verificată în istoria ideilor, că realitatea apare cu mult înaintea cuvîntului. În sens larg, intervenţia „prezentului" în artă defineşte caracterul modern al artei, indiferent de localizarea în timp a „prezentului" (antichitate, Ev-Mediu, Renaştere, clasicism, etc). În măsura în care Horaţiu şi Juvenal făceau satiră contemporană, exprimau aspiraţiile prezentului lor, ei erau, din punct de vedere al contemporanilor, autori „moderni". În genere, imaginea sub orice formă a vieţii actuale, prezente, defineşte prima condiţie, - şi cea mai generală, - a modernităţii literare.

5. Prin extensiune, depăşirea momentului strict cotidian şi cuprinderea în sfera noţiunii de „actual" a unor întregi perioade, se numeşte modern conţinutul material şi spiritual al epocii contemporane, caracterul de a fi al „epocii", definită prin totalitatea notelor de diferenţiere faţă de „epoca" anterioară, perimată, învechită. În acest sens atributul de „modern" defineşte totalitatea valorilor şi aspectelor „epocii", fără a omite faptul că literatura constituie doar una din trăsăturile epocii moderne, adesea nu cea mai însemnată. Conceptul însuşi de „epocă modernă" este dintre cele mai neclare, în interiorul său urmînd a stabili cîteva disociaţii: între fondul şi forma epocii, între aspectele sale materiale şi spirituale etc. Aceste distincţii, ignorate în limbajul curent, devin, cum nu se poate mai păgubitoare în limbajul critic, unde produc numeroase confuzii şi generalizări abuzive:

a) În mod curent, unanim acceptat, trec drept „moderne" ansamblul elementelor de progres tehnic şi de civilizaţie, specifice fiecărei epoci. În cazul secolului XX, eminamente modernă devine electricitatea, industrializarea, maşina, în ultimele decenii energia atomică. Textul „clasic" al acestei accepţii este oferit de manifestul futurist al lui F.T. Marinetti (*Le Figaro*, 20 février 1909), exaltare ditirambică a „vibraţiei moderne", trepidante, mecanice. Definind *Modernismul*, la cîţiva ani interval, L. Rebreanu se opreşte, în primul rînd, la aceleaşi aspecte de superioritate tehnică: avion, automobil,

calorifer etc. (*Rampa*, 2 august 1912). Acest aspect este cel mai popular şi mai superficial dintre toate, izvor de „modernolatrie", fenomen de contagiune cu implicaţii literare dintre cele mai inegale (Pär Bergman, *„Modernolatria" et „simultaneità"*, Upsala, 1962).

În sensul cel mai general posibil, pot fi considerate „moderne" totalitatea tendinţelor de „inovaţie" şi „avangardă" literară a noilor elemente de „conţinut" şi „tehnică" proprii epocii actuale; tot ce decurge din situarea prezentă a literaturii. Se-nţelege, caracterizarea implică în mod obligator analize strînse, la obiect, încadrabile în cuprinsul noţiunilor apropiate de modernism şi modernitate. În caz contrar, totul se consumă într-o sferă pur convenţională, golită de orice conţinut real, precis. Nimic mai vag, decît caracterizarea generală, prin simple etichete verbale de tipul *modern*, *modernism*, *modernitate*.

b) Un plus de precizie obţinem prin deplasarea analizei de la aparenţă, spre esenţă, de la *modernul* (*-ism*, *-tate*) de suprafaţă, la cel de conţinut şi substanţă. Operaţia implică două noi distincţii, ambele fundamentale: 1. între aspectul material (decor tehnic inedit, spectacolul civilizaţiei actuale etc), şi noutatea spirituală a epocii, caracterizată prin tendinţe şi idealuri specifice; 2. între efemerul cotidian, actualitatea imediată, în sensul jurnalistic al cuvîntului, şi spiritul epocii, definit ca expresie a esenţei sale ireductibile. Într-un caz, este vorba de disocierea noţiunii de modern de toate datele materiale exterioare contemporane; în celălalt, de izolarea esenţei moderne de aspectele sale strict calendaristice, superficiale, de ultimă oră. Amestecul acestor planuri, atît de bine diferenţiate în conţinutul lor, aruncă noţiunea de modern într-o confuzie continuă.

Ea poate fi ocolită numai prin asimilarea consecventă şi constantă a ideii de *modern* cu aceea de spirit al epocii, înţeles ca un mod de a gîndi, trăsătură spirituală dominantă, definitorie, notă fundamentală a stadiului actual de cultură şi civilizaţie. A intui problemele (de orice categorie) ale epocii şi a le exprima şi rezolva cu mijloace adecvate; a dovedi sensibilitate şi receptivitate pentru tot ceea ce caracterizează spiritul nou al timpului, a te înnoi, adapta, evolua în sensul noilor idealuri, tendinţe, imperative şi realităţi, pe scurt „a te moderniza", aceasta înseamnă, în esenţă, a avea atitudini şi poziţii efectiv moderne. Prezenţa lor se face simţită, după împrejurări, atît la creatori, cît şi la spectatori ori contemplatori, în cîmpul creaţiilor, ideilor, cunoaşterii, reacţiunilor morale etc.

În acest înțeles, conceptul de *modern* își revendică o veche și consolidată tradiție, cu rădăcini care urcă pînă la aceeași *Querelle des anciens et des modernes* a secolului al XVII-lea. Cînd resping mitologia greco-latină în favoarea poeziei creștine, argumentul de bază al „modernilor" este inadecvarea poeziei „păgîne" la spiritul modern, eminamente creștin, al epocii. În 1855, Maxime du Camp publică un volum de poezii, *Les chantes modernes*, și Sainte-Beuve, comentîndu-le, ajunge la concluzia similară, că „artistul trebuie să fie al timpului său, trebuie să poarte în opera sa sigiliul timpului său" (*Causeries du lundi*, XII). Orice literatură care-și înțelege lucid epoca, o explorează integral, o exprimă exact, în esență, și în toată complexitatea sa specifică, nu poate fi decît modernă. Într-o prelegere inaugurală la Oxford, ținută în 1857, *On the modern element in literature*, Matthew Arnold, vestit critic al epocii victoriene, ajunge la aceeași concluzie: este modernă „literatura cuprinzătoare, proporționată, adecvată. . . epocii". Firește că și orizontul său estetic va avea aceeași determinare sincronică. Frații Goncourt, în același text citat (*Manette Salomon*, ch. CVI), afirmă că: „Toate epocile poartă în sine frumosul lor, un frumos oarecare", care trebuie surprins, explorat, extras, scos la lumină. „Se prea poate ca frumosul de azi să fie ascuns, îngropat, concentrat". A-l descoperi, formula și realiza constituie imperativul conștiinței moderne. Dăm un ultim citat din *Essais sur les modernes* (1964) ale lui Michel Butor, adept reputat al „noului roman" francez: „Într-o zi sau alta, într-un fel sau altul, poezia actuală nu va putea să nu se angajeze într-o direcție diferită, deoarece.. . avem cea mai grabnică nevoie de a găsi, prin noi moduri de a cînta și a povesti, mijlocul de a stăpîni această complexitate (a lumii moderne, nn.) și de a inventa noi cîntece și noi povestiri, grație cărora, puțin cîte puțin, întrega noastră umanitate să se regăsească, să se recunoască și să se înțeleagă".

Se-nțelege, primele definiții românești ale spiritului modern merg toate, în mod inevitabil, în același sens. Ele aparțin perioadei eroice a simbolismului, îndeosebi lui Ovid Densușianu (*Critici și scriitori*, *Viața nouă*, 2, 1905): „Se uită prea deseori că literatura adevărată trebuie să aibă totdeauna un înțeles sufletesc, înțelesul timpului în care-și ia naștere".

A crea „valori estetice în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decît al epocii precedente", devine un principiu tot mai răspîndit, pe care și un spirit relativ conservator ca L. Rebreanu îl

primeşte (*Modernismul*, 1912). Această accepție va circula cu atît mai mult în programele şi manifestele revistelor moderniste post-belice, precum *Integral* (1, 1925): Integralismul e în ritmul epocii, integralismul începe stilul veacului XX", sau *Unu*: „Un scris echivalent timpului", „o fază sincronă cu starea de după război" (Saşa Pană, *Sadismul adevărului*, 1936). Conceptul devine în timpul din urmă un inevitabil loc comun, a cărei exegeză nu se va încheia niciodată. Dovadă, o recentă anchetă a *Iaşului literar* (8, 1967), pe tema *Modernitate şi accesibilitate*, centrată în jurul „spiritului timpului", în „consonanță cu conştiința estetică a timpului".

6. Asimilarea firească şi permanentă a ideii de *modern* cu spiritul timpului vine din faptul că nu există o categorie, abstractă, universală, a modernului. Noțiunea evoluează în funcție de coordonatele fundamentale ale unor perioade istorice date. Fără o serioasă delimitare şi analiză a momentului istoric respectiv, „modern" prin însăşi istoricitatea sa intrinsecă, nu se poate vorbi de o definiție exactă, riguroasă, a caracterului modern, specific unei faze literare. Fiecare epocă vine cu propria sa formulă a modernității, de situat în timp şi spațiu, cu excluderea oricăror generalizări superficiale. Modernul reprezintă o noțiune-cadru, al cărei conținut este istoric determinat, geografic localizat, nuanțat specific. Încă odată, nu este vorba decît de proiecția literară a timpului istoric, al unei anumite culturi, al unei anume comunități naționale. Un motiv în plus să nu se poată vorbi de nici un fel de *Modernism* abstract, vag cosmopolit, fără buletin de identitate. Aceste realități în continuă devenire, cărora mijloacele de expresie li se adaptează mereu, fac ca ideea modernă să-şi precizeze periodic conținutul, să nu se anchilozeze, să rămînă mereu vie, activă.

Firește, conştiința istoricității momentelor spirituale nu reprezintă cîtuşi de puțin o descoperire modernă; conceptul antic de *saeculum* o dovedeşte. Plin de implicații, inclusiv literare, este şi principiul lui Bacon: „Adevărul este fiul timpului" (*Noul Organon* 84). Modernii secolului al XVII-lea îl redescoperă, făcînd din el un bun argument anti-clasic. Asemenea oamenilor şi secolele diferă. „Ele au fiecare - afirmă Fontenelle în *Digression sur les anciens et les modernes*, 1688 - o anume turnură a imaginației, care le este specifică". Artă nouă, pentru o societate nouă, era şi convingerea lui Saint-Evremont: dacă ar învia Homer, el ar da poeme admirabile „adaptate secolului în care ar scrie". întreaga mentalitate romantică, latent sau declarat modernă, este

prin definiție istoricizantă. Stendhal, în textul citat, observă că „frumosul ideal modern s-a format prin deosebirea dintre viața de salon şi cea de forum", două medii sociale diametral opuse. Din aceeaşi perspectivă, Baudelaire defineşte „eroismul vieții moderne" (*Salon de 1846*, XVIII): „Fiindcă toate secolele şi popoarele au avut frumusețea lor, şi noi o avem în mod inevitabil pe a noastră. Este în ordinea lucrurilor". Concepția materialismului istoric va ajunge, cu atît mai mult, la aceeaşi concluzie. Dovadă că Fr. Engels observă lui Lassalle, încă din 1859, în legătură cu dezvoltarea genului dramatic: „Caracterizarea aşa cum obişnuiau s-o facă cei din antichitate a devenit insuficientă pentru vremurile noastre".

Localizarea, migrarea şi adoptarea acestui „spirit al timpului" are cea mai mare însemnătate în istoria şi critica literară, întrucît dezleagă, în bună parte, mult controversata problemă a influențelor, sincronismelor şi asimilării. E. Lovinescu o studiază în *Istoria civilizației române moderne* (III, 1925), în termeni moderați, ajungînd la concluzii, în genere vorbind, acceptabile: chiar dacă pot fi observate fenomene de anticipare, este sigur că „spiritul timpului" apare într-un anume punct şi într-o anume epocă cu maximum de cristalizare, puritate, intensitate şi exponentă, bineînțeles în funcție de „gradul de evoluție intelectuală ca şi de situația economică a epocii". Grație posibilităților de comunicare ideologică, prin „înmulțirea prodigioasă a punctelor de contact", se produce fenomenul iradierii, al preluării şi sincronizării". Dintr-un centru internațional al „modernității", precum Parisul la 1848, irup idei, care sînt receptate în diferite țări, aflate fiecare pe trepte specifice de evoluție. S-ar putea adăuga şi faptul că există medii bune şi rele conducătoare de „modernitate", că în interiorul unei țări sau al unei zone spirituale, unele regiuni sînt mai receptive la „modern" decît altele. Teoria lui Petre Pandrea *Portrete şi controverse*, I, 1945), conform căreia: „Oltenia este sediul real al modernismului artistic din România, cu prioritate chiar față de capitală", nu este atît de fantezistă pe cît pare. Fapte turburătoare, prea multe ca să constituie simple coincidențe, o sprijină. Macedonski, Arghezi, Minulescu, Brîncuşi sînt de ascendență oltenească, în total sau în parte.

Tot criteriul istoric determină şi apariția gradelor de comparație: modern, mai modern, foarte modern, cel mai modern, superioritate prin posterioritate, pe care L. Rebreanu o definea prin formula:

„Ceea ce se ivește mai tîrziu este și mai modern". Uneori se produc și accidente istorice deosebit de savuroase, precum procesul lui Brîncuși cu vama americană pentru o *Pasăre măiastră*, taxată ca... bucată de metal. A fost nevoie de o jurisprudență întreagă, ca administrația americană să afle și să accepte ce înseamnă „artă modernă". În mod evident, sculptura lui Brîncuși era „modernă", sincronică cu spiritul estetic al timpului, în timp ce vameșii americani se dovedeau profund anacronici. Ce este uneori foarte modern într-o anume zonă geografică și spirituală poate fi strident, neadecvat, inacceptabil, depășit, într-o altă regiune, cu altă mentalitate și viceversa. Dar întrucît modernul este expresia unei serii istorice, aparține unei succesiuni de momente, ideea de modern rămîne în orice împrejurare potențial futuristă, prefigurînd viitoarea dezvoltare, acordul cu istoria în devenire. De unde și vocația avangardistă a modernului, spiritul său de anticipare: „Pictorii care se vor cei mai moderni" sînt și cei mai „angajați în viitor", după definiția lui André Malraux (*Les voix du silence*, 1951).

7. Categorie generală, aplicabilă unor perioade istorice bine precizate, modernul reprezintă în egală măsură și o realitate individuală, strict particulară. De fapt, între cele două noțiuni există interdependență, logica spiritului modern fiind orientată spontan spre un superlativ al modernității, sinonim cu cea mai recentă noutate. Planurile modernității și al noutății tind deci să se suprapună pînă la identitate, precum în conștiința lui Apollinaire, teoretician în egală măsură al „spiritului modern" și al „spiritului nou" (1917), exemplu tipic. Chiar dacă expresia ca atare încă nu apare, toate teoretizările „noutății" și ale „originalității" din istoria ideilor literare sînt manifestări de conștiință latent și structural „moderne". Noutatea este consubstanțial modernă prin esența sa estetică.

Orice act de creație (noțiunea însăși de „creație" este „modernă", anticii cunoșteau doar imitația și inspirația divină), întrucît constituie un act de invenție, cu un coeficient obiectiv de noutate, devine *ipso facto* modernă. Se numește „modern" - în sens strict estetic - orice fenomen artistic nou, original, inedit, element - firește - extrem de variabil, dar intrinsec oricărei creații autentice. Percepția acută a noutății, „a găsi un punct de vedere nou", „a descătușa în lume un fior necunoscut", „a face altfel decît s-a făcut pînă la el", a „spune întîiul" anumite lucruri, iată atitudini funciar „moderne". Însăși realitatea etern nouă a creației așează întreaga discuție în perspectiva disputei dintre

„antici” şi „moderni”, „tradiţie” şi inovaţie”, conformism şi diferenţiere, rutină şi îndrăzneală, personalitatea artistică fiind cauza şi conţinutul obligator, universal valabil, al modernităţii. A exprima într-o formă originală, personalizată, spiritul nou al epocii; a fi „modern” în felul tău şi în acelaşi timp semnificativ pentru contemporani şi epocă; a rămîne permanent „deschis” noutăţii, acesta este specificul atitudinii moderne în artă şi literatură. Categorie permanent deschisă, de redefinit mereu, modernul este condiţia esenţială a regenerării şi înnoirii estetice. Orice artist adevărat nu poate fi, în acest sens, decît „modern”.

Iată de ce a fi modern reprezintă, în primul rînd, o stare de fapt, o realitate organică, genuină. Eşti „modern”, aşa cum respiri şi eşti determinat să exprimi, cu mijloacele specifice artei, aerul epocii. De aceea, a voi să fii „modern”, a-ţi face un program cu orice preţ din modernitate, constituie un non-sens, un efort strident, adesea cu efecte caricaturale. În măsura în care ai talent şi personalitate artistică, vei surprinde în mod inevitabil ceva din spiritul timpului, prin integrare necesară, obiectivă, autentică. Nu-ţi va scăpa un aspect sau altul al fizionomiei specifice actuale, devenind prin însuşi acest fapt modern. Devii deci modern în funcţie de percepţia originală a realităţii şi nu de exacerbarea voit nouă a acestei percepţii. Orice act de invenţie artistică pornit din interior vine cu originalitatea şi sensibilitatea sa profundă, cu un fel propriu, specific al său, implicit şi deci inevitabil modern.

Nu se poate nega totuşi faptul că această realitate organică este însoţită, de la un timp, de conştiinţa tot mai activă a ideii moderne, care orientează, potenţează şi, într-un anume fel, „programează” actele de creaţie. În perioada Querelle-ei se vorbea în mod curent de un ,,gust nou”, opus „gustului vechi”, prilej de utile dezbateri şi clarificări creatoare. Este o atitudine care continuă pînă azi, regăsită şi intensificată la toţi scriitorii, inovatori, în special romantici, exponenţi ca Baudelaire - ai unui „frisson nouveau”. Cu atît mai mult la avangardişti, exponenţii cei mai tipici ai acestei atitudini, care voiau chiar să organizeze, în 1922, un Congres internaţional pentru determinarea directivelor şi apărarea spiritului modern. Redusă la scară, aceeaşi situaţie poate fi observată şi în literatura noastră, ori de cîte ori se produc profesii de credinţă în favoarea noutăţii, toate pro-moderne. Nu încape îndoială că *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872) a lui T. Maiorescu reprezintă, pentru epocă, un manifest cît se poate de „modern”. Pentru a nu mai vorbi de manifestele lui Macedonski şi ale simboliştilor.

8. Categorie generală, modernul nu reprezintă şi o categorie absolută. Spirit integral modern, fără nici o participare sub o formă oarecare a tradiţiei, şi deci a „vechiului", nu există. Mai mult se poate afirma că ideea de modern ilustrează un caz tipic al dialecticii particularului şi generalului în artă, sinteză de inedit şi conformism, noutate şi clasicitate, actualitate şi eternitate. Cel puţin în două împrejurări, Baudelaire, spirit „modern" prin definiţie, face - tocmai el - această observaţie fundamentală: „Modernitatea înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei; cealaltă jumătate este eternă şi imuabilă" (*Le peintre de la vie moderne*, IV, *La Modernité*). Sau, într-un stil şi mai teoretic, în *Salon de 1846* (*De l'héroisme de la vie moderne*, XVIII): „Toate frumuseţile conţin, ca toate fenomenele posibile, ceva etern şi ceva tranzitoriu - un element absolut şi particular. Frumuseţea absolută şi eternă nu există, sau mai degrabă ea nu este decît o abstracţie smîntînită (*écrémée*) la suprafaţa generală a frumuseţilor diverse. Elementul particular al fiecărei frumuseţi este determinat de pasiuni şi cum fiecare dintre noi avem pasiunile noastre, noi avem frumuseţea noastră".

A fi actual (în sensurile definite mai sus), cu un coeficient perceptibil de exponenţă, generalitate şi universalitate, aceasta este adevărata condiţie a spiritului şi creaţiei moderne. Este de consemnat că L. Rebreanu, chiar dacă într-un limbaj imperfect, are tocmai o astfel de intuiţie: opera de artă se compune dintr-o „parte eternă" şi un „subiect", care poate fi modern, actual, cules de oriunde. În artă, decorul şi anecdota particulară, „modernă", - inevitabil secundară – este una; semnificaţia universală umană – alta.

9. Realitatea modernă obiectivă, istoric determinată, materială şi spirituală, este dublată de o conştiinţă şi receptivitate modernă, de esenţă subiectivă. A fi modern înseamnă, în egală măsură, a fi stăpînit şi de o stare de spirit specifică, individuală sau colectivă, reflex al epocii şi al spiritului său caracteristic. Nu numai că fiecare perioadă istorică se contemplă pe sine într-un mod diferit, în baza propriei sale optici „moderne", dar în cadrul acestei optici generale, orientată spre actualitatea imediată, se pot descifra numeroase unghiuri particulare de percepţie, nu mai puţin moderne. Este un fapt, obiectiv verificat, că aşa zisa „conştiinţă modernă" tinde către o extremă diversificare, chiar pulverizare. În interiorul unor cadre generale date, fiecare individ cult îşi face despre conţinutul ideii de „modern" o reprezentare particulară, mai mult

sau mai puțin subiectivizată. De unde și extrema dificultate a acceptării unei definiții generale a modernului. În ultimă analiză, „modern" este ceea ce corespunde mentalității, sensibilității și gustului actual, subiectiv interpretabile. Deci, încă odată, o foarte accentuată relativitate.

Ea sporește și mai mult datorită unui fenomen de aceeași esență subiectivă, denumit iluzia sau mitul modernității. Mecanismul său constă în tendința de a descoperi peste tot în timp și spațiu, idei și atitudini „moderne", de a gîndi și percepe datele cunoașterii și ale realității din unghiul restrictiv al mentalității actuale; de a surprinde, în orice împrejurare, corespondențe și afinități „moderne". Iluzia și mitul modernității sînt produsele extreme ale procesului inevitabil de actualizare și articulare în orizontul nostru propriu al istoriei investigată, concepută și trăită sub toate formele. Răsfrîngerea în prezentul imediat a trecutului, reconvertit, asimilat și integrat conștiinței contemporane, devine în felul acesta posibilă.

La baza oricărui act de modernizare stă un fenomen de dublă reducție, corespunzător unui întreg complex de cauze psihico-sociale. Dacă devenirea conștiinței constituie, într-adevăr, o realitate, „fluviul" său aduce cu sine, în orice clipă, totalitatea achizițiilor și trăirilor trecute și actuale, sintetizate într-o succesiune de momente psihologice irepetabile. În felul acesta, în spiritul nostru se produce o irupție continuă a sedimentărilor, o invazie permanentă a „memoriei", proiectată pe ecranul viu, mobil, caleidoscopic, al fiecărei secvențe a conștiinței. De aici, o continuă interpenetrație de „vechi" și „nou"; a sensibilității și ideației actuale, care desființează cronologia, în favoarea unui prezent etern; a memoriei și permanențelor istorice, grefate pe coeficientul de universalitate al operelor și, în genere, al datelor trecutului, care presează asupra tuturor impulsurilor și percepțiilor imediate. Simplificînd la extrem, totul este adus „la zi", redus la dimensiuni și semnificații cotidiene, actualizat, resorbit prezentului, vibrațiilor sale nemijlocite.

Acțiunea de modernizare, generatoare de „iluzii" și „mituri", al căror studiu cunoaște notabile puncte de plecare (Jean Hytier, *L'illusion de modernité à traves la poésie française*, în *The Romanic Review* 4, 1966, și Ch. Baudoin, *Le Mythe du moderne*, 1946), răspunde unor necesități și determinări diferite:

b) În cazul conștiinței individuale, lucrează în primul rînd reflexul specific al asimilării și actualizării culturii.

Conştiința tinde să-şi găsească baze, puncte de sprijin, repere tradiționale. În care scop, se constituie un adevărat cerc al interesului intelectual, alimentat prin totalitatea elementelor culturale primite de conştiință, aflată la un moment precis, bine definit, al evoluției sale. Ce înseamnă deci „actual" pentru un spirit capabil de filtrare, sinteză şi absorbție?

„Ceea ce se face prin mine – răspunde G. Călinescu, în *Despre orizont* (*Scriitori străini*, 1967), - ceea ce a intrat în orizontul meu. În afară de acest proces activ de compenetrație nu există decît abstracții goale, momente impermeabile. E pueril a distinge între actual şi inactual, pe baze cronologice. Iată, cineva îmi întinde o carte apărută acum, deci după el actuală. O desfac, o răsfoiesc şi constat că ea rămîne departe de perspectiva mea, că nici măcar nu simt cea mai mică impulsie lăuntrică de a o articula universului meu. Şi încă şi mai mult: stau cîte odată, în aparentă contiguitate, cu oameni care-mi sînt cu desăvîrşire străini după cronologia mea interioară, fiindcă eu mă reactualizez la altă cotă de timp".

Situația este proprie atît conştiinței individuale, strict particularizate, cît şi conştiinței-exponent, generale, tipică unor curente de opinie, stări generale de spirit, mentalități de clasă etc.

b) În această împrejurare, acționează asupra conştiinței individuale în special sugestiile, apăsările şi chiar imperativele colective ale momentului, „aerul" şi „sensibilitatea epocii", în actul de a-şi găsi precursori, a realiza o continuitate, a se sprijini pe o tradiție. Şi într-un caz şi în altul „modern" nu mai este în primul rînd obiectul, ci modul de receptare al obiectului. Deci nu uzina şi barajul – elemente tipice de tehnică modernă – ci unghiul lor de percepție, din perspectiva unui nou orizont comun, unitar în impresiile, ideile şi judecățile sale. Civilizația tehnică, industrială, poate forma obiect de elogiu sau de critică, după împrejurări, conform poziției ideologice adoptate (Mihai Ralea, cap. *Dialectica bucolicului şi a industrialului*, în *Explicarea omului*, 1945).

În *Iaşul literar*, XIX, nr. 7, 1968, p. 51-58.

MODERN (II)

10. Formele modernizării îmbracă un număr de reacțiuni specifice, bine verificate şi documentate de istoria literară:

a) Cea mai curentă şi răspîndită modernizare este aceea a descoperirii de precursori (idei, autori, opere), acțiune de recuperare redusă adesea la simple afinități, asemănări sau similitudini, uneori foarte aproximative, dar cu atît mai pline de semnificație. Gestul în sine nu este „modern". Cînd Diderot declară că enciclopediştii au avut „contemporani" sub regele Ludovic al XIV-lea, cînd Stendhal afirmă că spiritul utilitarist al Romanilor corespunde unei „idei eminamente moderne", aceşti scriitori îşi descopereau, efectiv, precursori, chiar dacă nu în cadrul unei acțiuni sistematice de „modernizare". Ea poate fi totală sau parțială, integrală sau cum se întîmplă de obicei, fragmentară. Acestui gest-reflex, nu i se poate sustrage nici măcar avangarda modernă. (*Avangarda literară şi tradiția*, *Contemporanul*, 45, 1966).

În cîmpul vast al precursorilor, analiza distinge două situații tipice:

b) A precursorilor ocazionali, inventați, „descoperiți" cu orice preț, printr-un act de modernizare extremă, adesea iluzorie. Poziția, fundamental anti-istorică, duce la continuități arbitrare, sau, în cazul cel mai bun, la semnificații strict subiective. Scriitorii îşi surprind adesea cele mai neaşteptate înrudiri spirituale, cele mai inedite afinități elective. Ceea ce poate corespunde, într-o măsură oarecare, etapei mele actuale, lasă indiferenți pe ceilalți, cu alte cronologii interioare. În felul acesta, cînd nu este vorba de pseudo, de falşi precursori, avem de-a face cu precursori de uz pur individual, intransmisibili. Trebuie să te numeşti André Breton şi să profesezi o anumită concepție despre umorul negru, ca să poți realiza o *Anthologie de 1'humour noir* (1966), în care, într-adevăr, să te regăseşti. Citățm, intenționat, unul dintre cazurile cele mai puțin abuzive.

c) Mult mai solidă este poziția precursorilor legitimi, calificați, obiectiv-acceptabili, care anticipă în mod efectiv unul sau mai multe elemente specifice, într-adevăr, spiritului şi vieții moderne actuale. Sînt cei ce merg, chiar dacă în forme obscure, confuze, în sensul istoriei, cazul scriitorilor cu viziuni „istorice", fie şi în forme utopice. Nu încape îndoială că vizionarii zborurilor interplanetare, un Cyrano de Bergerac de pildă, intră în categoria precursorilor epocii

rachetelor spațiale, zborurilor cosmice şi a literaturii de anticipație, pe care evoluția vertiginoasă a tehnicii actuale o inspiră. În astfel de împrejurări, modernitatea acestor precursori, deşi foarte variabili, nu poate fi fantezistă, capricioasă, radical-subiectivă, ci ea corespunde unor realități generale, confirmate de progresul umanității.

d) Toate situațiile definite mai sus îşi găsesc cea mai frecventă, sistematică şi profesionalizată aplicație în sfera „actualității" şi „modernizării clasicilor", operație proprie criticii literare. Este o atitudine care se prefigurează încă în perioada Querelle-ei, cînd Fontenelle cere ca scriitorii antici „să fie în sfîrşit tratați ca şi modernii", cu aceeaşi severitate şi după aceleaşi criterii. În perioada romantică, foarte retrospectivă, poziția se consolidează, şi E. Deschamps poate să declare, în 1828, că Shakespeare este: „Un geniu care răspunde la toate pasiunile moderne şi care vorbeşte de noi folosind propriul nostru limbaj", exemplu tipic de modernizare critică integrală a unui scriitor clasic. În acest mod, orice scriitor devine „modern", dacă spune ceva, spiritelor actuale, iar examenul critic, din ce în ce mai atent la polisemia operei, poate să demonstreze acest fapt, printr-un sistem convingător de relații. Polemica în jurul „noii critici", în Franța, n-a pornit în urma interpretării în spirit modern a lui Racine?

Critica literară modernă „modernizează" nu numai prin adoptarea involuntară a unor puncte de vedere actuale, ci şi prin logica sa intrinsecă. Ea nu poate să nu considere opera literară altfel decît de pe pozițiile sale actuale (ideologice, estetice etc), judecata critică fiind o sinteză organică de sensibilitate actuală, cultivată teoretic şi educată istoric. Pentru I. Negoițescu, toți scriitori români de un secol încoace sînt „moderni", „deoarece „clasicii noştri" sînt priviți deopotrivă cu cei mai noi poeți şi prozatori contemporani, din unghiul sensibilității noastre moderne". (*Scriitori moderni*, 1966). Această reducere la un numitor comun este întrutotul consecventă tendinței modernizării în literatură.

11. Limitele ideii de „modern" decurg din însăşi situația ambiguă a literaturii, cu conținut universal şi particular, a cărei recepție este în mod solidar istoricizată şi actualizată. Datorită acestei duble determinări, sensibilitatea actuală, oricît de „modernă" ar fi, nu ne împiedecă să gustăm pe Balzac şi, în genere, pe oricare alt clasic. După cum (şi Croce atrage atenția asupra acestei situații) este o iluzie a crede că scriitorii clasici pot fi interpretați şi judecați numai în baza

psihologiei moderne, fără un minim de pregătire şi iniţiere. Intervin şi coeficienţi de sensibilitate, receptivitate, orientare a studiilor literare. Toţi aceşti factori duc la concluzia extremei relativităţi a acţiunii de modernizare şi, bineînţeles, a noţiunii de „actualitate". Cum spune şi G. Călinescu, poţi fi „inactual de prea mult prezent", înţelegînd prin „actualitate", inerţie şi anchilozare într-un prezent fictiv, nemişcat, fixaţie utopică. După cum totul poate fi şi un simplu efect de optică: „Unii îmi spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine" (*Despre orizont*). În această împrejurare, cine este „modern" şi „depăşit"? Cine mai poate pretinde că deţine cheia unicului modern posibil?

12. Produs în orice împrejurare şi la orice nivel istoric al contradicţiei nou-vechi - fără de care dialectica nici n-ar putea fi gîndită - ideea de modern implică din acest motiv şi un număr de note negative, nu mai puţin specifice. Eşti „modern" în funcţie de ceva anterior, depăşit, uzat, respins, contestat, înlocuit brutal, negat. A fi modern presupune neapărat o antiteză cu tot ce pare sau este perimat, inactual, lăsat în urmă prin diferenţiere, salt calitativ, răsturnare de valori. Orice creaţie nouă, inedită, originală loveşte, într-o formă oarecare, în creaţia veche. Din care cauză noul este totdeauna insurecţional. El exprimă un sentiment de indiferenţă, oboseală, saturaţie, apoi o tendinţă tot mai precipitată de repudiere, rupere, chiar de revoltă. Modernul este emancipat, exclusivist, intolerant, polemic, negator prin esenţă. Spiritul său tinde spontan spre delimitări tăioase faţă de tot ce constituie fenomen „istoric", „tradiţional", cu atît mai mult „arhaic". Nimic nu dovedeşte mai bine această poziţie ca apariţia comparaţiilor şi „paralelelor" între antici şi moderni, cu momente de mare intensificare în perioada Querelle-i, a romantismului, a mişcărilor moderne de avangardă. Un text de Stendhal, din *Histoire de la peinture en Italie*, în care se demonstrează că idealul frumuseţii antice este incompatibil cu expresia pasiunilor moderne, traduce (exemplu dintr-o sută) tocmai această mentalitate. Ea se defineşte prin trei reacţiuni tipice:

a) Conştiinţa progresivă a diferenţierii calitative între valorile, ideile, operele noi şi vechi. Încă din antichitate şi Evul Mediu pot fi semnalate o serie de aspecte şi fenomene „noi", calitativ deosebite de tot ce le-a precedat, care încep a fi definite ca atare. În Macrobius (*Saturnalia*, VI, 1) sînt discutate cîteva imagini originale, „creaţii proprii ale lui Vergilius, iar nu primite de la cei vechi". Evul-Mediu

este agitat de polemici cu acelaşi substrat, în logică (nominalişti - realişti) şi chiar în teologie, unde se critică, uneori, aşa zisa *devotio moderna*, *moderna curiositas*. Mai puțin însă, şi chiar deloc în literatură, unde autorii creştini şi păgîni sînt trecuți deopotrivă în categoria *veteres*, fără alte discriminări. În şcoli, în secolele XII şi XIII fac autoritate toți scriitorii antici. Listele care s-au păstrat includ amestecate nume „păgîne" şi „creştine". Prestigiul „vechimii", prin ea însăşi, se menține şi în continuare atît de mare, încît orice afirmare a noutății duce, în orice epocă, la acte de negație manifestă. De unde şi sentimentul impietății, profanării, blasfemiei, element pasional specific oricărei polemici între clasici şi moderni.

b) Apariția şi intensificarea continuă a spiritului anti-tradițional. Orice mişcare „nouă", „modernă" este potențial anti-tradiționalistă, ostilă valorilor recunoscute, consacrate, academice, clasice. A fi modern înseamnă a nega stabilitatea şi conservatorismul literar, a exprima un refuz teoretizat al tradiției şi al istoriei ca izvor de conformism. „Ce-mi pasă de Ecuba"? exclamă Hamlet, foarte „modern" în acest sens. „Ce-mi pasă mie, supus paşnic al unui stat monarhic din secolul al XVIII-lea, de revoluțiile din Atena sau din Roma"? (Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique serieux*, 1767). Orice adversar (şi sub orice formă) al antichității este un modern. A fi modern, „cel mai modern posibil", echivalează cu „cel mai diferit de tradițional" (A. Thibaudet, *Discussion sur le moderne*, în *Reflexions sur la littérature*, 1938). Observație identică întîlnită şi la E. Lovinescu: „Ura împotriva înaintaşilor este adesea singura trăsătură de unire a soldaților idealurilor noi, pe care, după victorie, totul îi desparte" (*Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927). Strălucirea cărților vechi scade pe măsură ce lumina cărților noi începe să ardă cu mai multă putere.

c) Concentrarea spiritului anti-tradițional asupra pozițiilor-cheie, care sînt: dogmele, normele, legile, canoanele literare şi, bineînțeles, ierarhiile oficiale, scările de valori impuse, sclerozate. Orice gest de independență şi liberalizare a gustului, orice act de desprindere de sub prestigiul principiilor, formelor, modelelor şi maeştrilor clasici defineşte o atitudine fundamental modernă. „Caracterul frumuseții moderne", cum spune şi Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*, IV), nu se învață de la Rubens şi Veronese. După cum nici „poetica" modernă nu se studiază în Horațiu, Boileau sau Hegel.

Spiritul său depăşeşte categoriile aristotelice, distincţiile tradiţionale (genuri literare, poezie-proză, frumos-urît, perfect etc). Indicaţii în acest sens la B. Croce, *Per una poetica moderna* (*Nuovi saggi di estetica*, 1926). Modern în artă înseamnă libertate în artă.

13. Cu toate acestea nici un fenomen modern nu implică o ruptură radicală, absolută, de trecut. Noutatea totală este imposibilă. În cultură nu există goluri istorice, momente izolate, insule de prezent etern şi pur, impermeabile, lipsite de orice osmoză şi continuitate. Avangardiştii, este adevărat, au aspirat adesea la ieşirea definitivă din istorie, la o depăşire integrală şi ireversibilă de tradiţie, prin acte violente de sfidare şi negare. Dar această exacerbare iconoclastă s-a dovedit totdeauna utopică, iluzorie, infirmată de fapte. Şi, ceea ce este mai revelator, de însuşi spiritul şi chiar litera manifestelor avangardiste, am spune fără excepţie, de la *Esprit nouveau et les poètes* al lui Apollinaire, pînă la *Gruppo 63*, incluzînd bine înţeles şi pe dadaişti, exponenţii cei mai fanatici ai refuzului, sub orice formă, al trecutului. În toate profesiunile de credinţă ale avangardei europene pătrund unul sau mai multe elemente „tradiţionale": onirism romantic, artă primitivă, neagră etc. Ceea ce asigură, în orice ipoteză, un minimum de solidarizare, încorporare şi „angajare" în istorie. Pe scurt, de continuitate şi conştiinţă a continuităţii istorice.

Teoretizarea acestei situaţii, trecută mai totdeauna cu vederea, poate fi observată încă în faza de constituire sistematică a ideologiei literare moderne. Ce reprezintă imaginea, atît de curentă în perioada Querelle-ei, a suirii „modernilor" pe umerii „anticilor", decît simbolul continuităţii literare? La rîndul lor, romanticii continuă pe „moderni", anticipare observată demult, încă de Pierre Leroux, în *De la loi de continuité qui unit le XVIII-e siècle au XVII* (*Revue encyclopédique*, 1832). Nu există program literar formulat în secolul XIX şi XX, care să nu conţină un minimum de referinţe şi elemente de istorie culturală, tradiţională şi deci de continuitate spirituală. André Breton refuză pe clasici şi academizanţi, dar se revendică de la Lautréamont. Suspendat în timp el n-a rămas o clipă. Şi nici Tzara. La avangardiştii români surprindem acelaşi gest. Unul dintre ei, Ilarie Voronca, respinge categoric ideea că arta nouă ar fi „o artă de revoluţie, lipsită de suportul continuităţii în timp. Inexact". (*A doua lumină*, 1930).

În genere, toate curentele moderne, care-şi propun să regenereze şi să reactualizeze o formulă estetică sau alta, nu fac altceva

decît să le continue, în mod deliberat, programatic. De altfel, ele îşi spun: neo-clasicism, neo-impresionism etc. Aceste avataruri estetice, din cele mai frecvente, confirmă că şi în literatură nimic nu este nou sub soare. Discontinuitate integrală nu există. Subterană, infuză, sau conştientă, participarea la istorie, uneori în forme încă ancestrale (dovadă supraviețuirea mitului), constituie una din marile constante ale literaturii.

Formele şi tehnica acestei continuități, grație cărora literatura se regenerează în permanență sînt în linii generale următoarele:

a) Descoperirea precursorilor, metodă deja amintită, practicată pe scară largă. Ori de cîte ori în istoria culturii imaginea unui creator clasic este atribuită unui scriitor modern, a cărui operă ar reedita, continua sau măcar aminti de creația anterioară („un nou Xenofon", „un nou Odobescu" etc), intervine mecanismul contactului cu tradiția, restabilirea legăturii trecutului cu posteritatea. Se poate chiar vorbi de un adevărat „complex al lui Anteu", de revitalizare prin reintegrare şi reapropiere fecundă de o *alma mater* spirituală.

b) Recuperarea selectivă, operație prin care spiritul contemporan reconverteşte în valori moderne tot ceea ce poate accepta, coopta, disciplina, integra ordinii sale. Acțiunea de *repêchage* defineş-te orice act de cultură. Verificarea se produce şi sub ochii noştri. La Sorbona se trec teze importante despre dadaism. Aragon a ajuns la Academia Goncourt. André Malraux a devenit ministru. „Arta pură - reține şi Camil Petrescu - a devenit în timpul din urmă arta oarecum oficială a epocii, s-a academizat suferind acomodări destul de surprinzătoare" (*Modalitatea estetică a teatrului*, 1937). Paul Valéry, devenit academician şi profesor la Collège de France, constituie doar un exemplu.

La noi, apar tot mai multe studii despre avangardism. Se pregătesc antologii. Revistele îşi fac o voluptate din publicarea pînă şi a celei mai anodine corespondențe a „moderniştilor". Modernismul românesc începe a fi tras la sticle, etichetat, clasat. Vrea, nu vrea, el a fost de pe acum asimilat, acceptat într-un fel sau altul de tradiție. Fenomenul este universal: muzeul devoră avangarda; modernul şi moda sînt înghițite de istorie. Totul sfîrşeşte prin a fi triat, absorbit, catalogat, oficializat. Eugen Ionescu a scris în *Notes et contrenotes*, cîteva pagini pătrunzătoare pe această temă.

În domeniul creației se observă, pe scara cea mai largă posibilă:

c) Persistența ideilor vechi în forme noi. Formula de o simplificare extremă, definește cu claritate prezența activă a elementelor valabile (tipuri, teme, idei literare) și, implicit, procesul de „clasicizare" din interiorul oricărei literaturii. Analiza dovedește că modernitatea aparține, în primul rînd, expresiei, apoi conținutului. Chiar în cazul poeziei noi, „materialul a rămas același, schimbată cu desăvîrșire e însă interpretarea lui" (Ilarie Voronca, *A doua lumină*, 1930). La aceeași concluzie ajunge și Al. Philippide: „înnoirea s-a făcut în chip considerabil și sigur în ce privește expresia. Este altfel singura înnoire posibilă în artă. Temele fundamentale sînt și rămîn aceleași de multă vreme". (*Nelinişte înnoitoare*, *Contemporanul*, 43, 1966).

d) Persistența ideilor noi în formele vechi, situație inversă, nu mai puțin frecventă. Ea se verifică încă din Evul-Mediu, cînd unii autori, chiar atunci cînd protestează și critică scriitorii antici, folosesc nu mai puțin imagini (tropi) și modele antice. Stabilitatea „formelor" literare, în interiorul cărora „fondul" evoluează mereu, confirmă același gen de continuitate. André Chenier, în *L'Invention*, îl formulează memorabil: „Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques".

A sta cu picioarele - după imaginea lui Hölderlin - în apa modernă și a te avînta, bătînd din aripi, spre cerul clasic, ține de esența ambelor mișcări în dublu sens.

e) Reluarea mecanică degradată, fără personalitate, a ideilor și formelor vechi, duce la apariția fenomenului pastișei, imitației, clișeului, tropilor, atît de frecvent în literatură. Orice act de conformism formal reprezintă o nouă confirmare obiectivă a continuității literare, în forme minore, stereotipe, anchilozate.

f) Sedimentările permanente. Chiar atunci cînd ideea treptei ascendente, fazei de creștere, etapei ultime dintr-un proces în desfășurare este respinsă, opera tuturor scriitorilor din lume, din orice epocă și de orice orientare ar fi vine să se adauge unui patrimoniu sporit prin toate noile creații. Principiul își face drum încă în antichitate (Seneca, *Ad Lucilium*, LXIV) și el este îmbrățișat de totalitatea scriitorilor lucizi, care-și dau seama că, oricît ar dori acest lucru, ei nu pot constitui caiete absolute de serie, apariții meteorice, lipsite de orice ascendență. După cum, aceloraşi scriitori le repugnă și ipoteza că opera lor ar fi sortită uitării, neantului, distrugerii totale, refuzată oricăror

tezaurizări. De altfel, nici cei mai nihilişti avangardişti nu-şi distrug fizic opera. Mai toți lasă dispoziții testamentare precise, le surîde pînă și ipoteza „operelor complete" etc. La noi, Macedonski vrea să restabilească „legătura distrusă dintre prezent şi trecut", să realizeze o „trăsătură de unire dintre timpul nou şi clasicism". El vrea să rămînă „în legătură cu tot ce a fost înaintea noastră" şi în acelaşi timp să exprime „complexitatea sufletului modern", al „zilei de acum" (*Opera lui A. M.*, p. 631-632). Concepția acestui poet este de reținut întrucît el este primul campion al modernizării literaturii române. Cazul său are o valoare de exponență.

g) Asimilarea fecundă, neîntreruptă. Fenomen în acelaşi timp de discontinuitate şi continuitate, conştiința modernă implică solidarizarea continuă, prin încorporare şi restructurare, cu fiecare moment istoric-literar pe care-1 poate asimila. Adevăratul spirit modern gîndeşte creația şi desfăşurarea literaturii ca o unitate; toate noile opere sînt integrate seriilor anterioare, îmbogățite şi regîndite sub forma unor noi sinteze, în funcție de toate noile achiziții. Definiția „clasică" a acestui proces a dat-o T. S. Eliot, în eseul *Tradition and the individual talent* (1919). În acelaşi timp, asimilarea lucrează şi în adîncime, în intimitatea creației, unde joacă rolul „grefei", al „fermentului", care incită, stimulează, dezvoltă noi energii. Fenomen ce justifică din plin necesitatea contactelor literare, utilitatea „influențelor", tradiționale sau contemporane, naționale sau străine.

La Querelle des anciens et des moderns descoperă, firește, şi această idee, atît de limpede exprimată de Fontenelle: „Un adevărat spirit cultivat se compune, pentru a ne exprima astfel, din totalitatea spiritelor secolelor precedente; nu este de fapt decît acelaşi spirit care s-a cultivat în tot acest timp" (*Digression sur les anciens et les moderns*, 1688). Iată acum un „modern" al secolului al XX-lea, care preconizează acelaşi „vaccin" clasic, Ezra Pound. El stabileşte chiar o listă preferențială, ce începe cu Confucius şi se încheie cu Rimbaud (*How to read*, 1928). Primii teoreticieni reprezentativi ai modernismului romînesc (Macedonski, O. Densusianu etc) au preconizat în deosebi aceeaşi tendință de integrare şi de joc liber al afinităților elective, tradusă prin absorbție, plus creația originală, influență plus „adaos" personal.

Există deci o dublă tradiție: una vie, „modernă", favorabilă acestui proces de continuitate creatoare, prin integrare şi stimulare

fecundă, şi o alta, profund negativă, sclerozată, iremediabil moartă. O importantă antologie, de aproape o mie de pagini, *The modern tradition, Backgrounds of modern literature*, ed. by Richard Ellmann şi Charles Feidelson J. (N. Y., Oxford University Press, 1965), dă proporţiile întregii anchete, condusă pe multiple planuri: literatură, filozofia naturii, istoria culturii, psihologie, mitologie, introspecţie morală, filozofia existenţei, religie (*Tradiţia modernă*, *Gazeta literară*, 7 martie 1968). Ea indică direcţiile în care literatura modernă tinde să-şi descopere ideile precursoare, vastul teritoriu istoric pe care-l încorporează, limita de jos, acceptată, fiind secolul al XVIII-lea. Compartimentare, desigur, restrictivă, de n-ar fi să reţinem decît existenţa milenară a inovaţiei şi a conştiinţei sale, care dublează tradiţia clasicistă (Vladimir Streinu, *Modernii vechi şi noi*, *Luceafărul*, 23, 1967). Nu mai departe Horaţiu îşi punea întrebarea unde este graniţa anticului, „căci dacă grecilor le-ar fi fost urîtă noutatea, tot atît ca şi nouă, ce-ar mai fi acum vechi”? (Ep., II, 1).

h) Sensurile reciproce. Sc riitorii, ideile, valorile clasice şi moderne se luminează reciproc, primesc şi transmit sensuri şi semnificaţii. Între cele două planuri se produce un permanent schimb semantic. Clasicii nu pot fi citiţi - este evidenţa însăşi - decît de la nivelul actual, numai cu ochi moderni; modernii nu-şi găsesc întreaga semnificaţie şi dimensiune decît prin raportare la clasici. Clasicul confirmă pe modern; modernul îşi precizează conştiinţa de sine numai prin referire la clasici. Vechi şi nou sînt realităţi interdependente, care comunică şi se continuă, prin schimb dialectic de imagini, impresii, definiţii, concepte.

14. Rezultă în felul acesta, odată mai mult (*Clasic şi modern*, *Iaşul literar*, 6, 1968), că alternativa: vechi-nou, clasic-modern, constituie o falsă dilemă. Planurile sînt complementare, nicidecum antagonice. Sinteza celor două moduri de a scrie şi concepe literatura sa dovedeşte oriunde şi oricînd inevitabilă, obligatorie. Ambele direcţii sînt deopotrivă de necesare. Creaţia nu este posibilă fără un coeficient modern, de diferenţiere, de invenţie, care să restructureze altfel elementele preexistente, tradiţionale, transmisibile. Însăşi traducerea într-o limbă modernă a scriitorilor clasici reprezintă o operaţie de „modernizare” relativă.

15. Critica noţiunii de modern, insistent preconizată, aşezată însă pe baze şubrede - devine posibilă numai la sfîrşitul disocierii

tuturor sensurilor şi ambiguităţilor examinate. Analiza reţine un număr de capete de acuzare, variaţiuni pe aceeaşi temă:

a) Confuzia dintre modern şi superioritatea estetică, generatoare de ierarhii false, abuzive, superficiale. Dacă teza tot ce este „mai vechi" este implicit „mai bun" constituie o mare eroare, nu mai puţin greşită este şi teoria conform căreia orice operă recentă, „modernă", este superioară celor clasice, numai în virtutea faptului de a fi „modernă". Şi într-un caz şi în altul se confundă criteriul valoric cu cel cronologic, vechimea şi noutatea devenind automat calităţi, fără nici o preocupare de conţinut, situare concret istorică, etc. Mistica jurnalistică a actualităţii duce la cele mai superficiale judecăţi, la cele mai rele şi haotice definiţii literare.

b) Confuzia dintre modern şi progresul artistic traduce în termeni oarecum mai pretenţioşi aceeaşi eroare regretabilă. Anterioritatea sau posterioritatea în timp nu constituie un indiciu obiectiv de valoare. Posterior nu este sinonim cu superior. Superioritatea absolută a Parisului asupra Atenei nu este deloc dovedită, orice ar spune Voltaire (scrisoare către Horace Walpole, 15 Julliet 1768). După cum este cît se poate de fals a crede că dacă am acumulat mai multe idei, cunoştinţe şi experienţă decît în trecut, am devenit *ipso facto* mai înaintaţi în artă. Creaţiile sînt unice, inegalabile, deci incomparabile. Fiecare operă realizează un absolut. Izvorul confuziei stă în supoziţia că hotărîtoare în promovarea şi definirea progresului artistic sînt valorile de conţinut (morale, sociale, psihologice etc), superioare din oficiu la scriitorii moderni, cînd, în realitate, decisivă în literatură este numai realizarea artistică a valorilor de conţinut. Dar chiar dacă ne-am menţine în limite strict cronologice, este sofistic să compari producţia a o mie de ani de istorie literară cu producţia a numai trei sau patru secole. O paralelă echitabilă ar cere punerea pe două coloane a creaţiilor apărute într-un interval egal de timp. Aceasta în bloc şi foarte de sus. Căci ancheta ar trebui dusă, în continuare, pe ţări, între literaturile naţionale, iar în interiorul lor pe genuri etc. Unele dintre aceste argumente au fost aduse încă în perioada Querelle-i. Ele au şi azi greutatea lor, întrucît sînt logice, aproape de bun simţ.

c) Confuzia dintre modern şi valoarea artistică, - sinonimia poate cea mai abuzivă - rezumă întreaga eroare. A fi modern în literatură nu constitue şi un indiciu de valoare, cînd opera „modernă" nu este dublată şi încorporată într-o realizare estetică. Poţi de altfel

apăra foarte bine principiul literaturii moderne şi să-1 ilustrezi cu opere foarte proaste, situaţie din cele mai frecvente. În mod paradoxal (sau poate simptomatic!) manifestele moderne sînt adesea mult superioare operelor moderne echivalente, cazul lui Breton şi, mai ales, al lui Tristan Tzara. Aceşti autori, şi mulţi alţii, vor rămîne ca teoreticieni moderni, mult mai puţin ca scriitori moderni. În special critica literară n-ar trebui să cadă victimă acestor confuzii, care dau peste cap întreaga ierarhie de valori a literaturii.

16. Dar cele mai grave şi legitime obiecţii au drept cauză frecventa interferenţă a ideii de *modern* şi de *modă*, noţiuni care în spiritul multora se suprapun pînă la identitate. Nu se poate nega faptul că între cele două sfere există numeroase şi însemnate afinităţi. Fenomenul sociologic al modei (ansamblu de uzanţe, atitudini, opinii, moravuri, convenţii, reguli de costumaţie etc, dominante la un moment dat într-o societate) este, incontestabil, „modern". După cum *lato sensu*, „modernul" implică şi un procent apreciabil de modă, inclusiv în literatură. Ambiguitatea este produsă de conţinutul istoric, strict temporal, al conceptului. Sincronismul şi mimetismul se întrepătrund şi se condiţionează reciproc. Imităm cu prioritate ceea ce are prestigiu imediat, oferit şi impus de prezent. Moda, ca şi modernul, au aceleaşi coordonate cronologice.

Adesea - şi moraliştii începînd cu La Bruyère au dat semnalul (*De la mode*, *Les caractères*), - moda este deplînsă şi criticată cu deosebită severitate. Foarte multe argumente, teoretic vorbind, sînt întemeiate, deşi realitatea socială obiectivă le dezminte mereu. Totuşi, pentru a ne restrînge doar la literatură, nu se poate contesta că fenomenul modei prezintă şi numeroase aspecte pozitive.

Mai întîi, nu este totdeauna adevărat că toţi scriitorii dau dovadă de docilitate faţă de gustul epocii, că ar fi conformişti prin definiţie. Unii scriitori corespund efectiv unei mode, întrucît sînt structural sincronici cu spiritul epocii. Acest fapt îi face să fie imediat receptaţi, să aibă succes etc. Ei sînt „la modă" în mod natural, spontan, organic am spune. Chiar şi La Bruyère este silit să recunoască faptul că acesta este cazul contemporanilor săi Voltaire şi Sarrazin. Moda nu implică în toate împrejurările simulare, afectare şi grimasă.

Şi mai importantă este situaţia următoare: fără prestigiul modei nici un scriitor modern nu s-ar fi impus. Şi astfel, nici o valoare clasicizantă, academizantă, dogmatizată, n-ar fi fost poate niciodată

dizlocată. Afirmarea şi răspîndirea noilor valori ar fi în orice caz imposibilă fără intervenţia modei. Dacă este adevărat, cum spune şi Al. Russo, în *Studie moldovană* (1851), că „ideea nouă a năvălit în ţară odată cu pantalonii", că „ideea şi progresul au ieşit din coada fracului", atunci acest fapt, *mutatis mutandis*, este valabil şi în literatură. Moda regenerează republica literelor, o integrează ritmului contemporan, o modernizează.

Este o victorie scump plătită, căci reversul medaliei n-are nimic seducător:

a) Fenomen instabil, proteic prin definiţie, fenomenul modei introduce în literatură, în artă, peste tot, cultul efemerului. „Ştii dumneata - scria din Viena pînă şi Tudor Vladimirescu, la 18 iunie 1814 - că modele se schimbă în toate zilele". Ceea ce în literatură duce la exaltarea ultimului şlagăr, la adoptarea subită a numai „ce se poartă", la tot felul de „revoluţii" sezoniere, instabilitate ostilă oricărei culturi organizate, durabile. Numai că succesul efemer, odată consumat, readuce în planul actualităţii adevăratele valori permanente, rezistente, ale culturii, al căror caracter „modern" este garantat de însăşi perenitatea lor. Clasicii revin mereu la modă, în vreme ce modernii, care sînt numai „moderni", mor şi dispar iremediabil. Nimic mai melancolic şi mai deprimant decît acest spectacol, reeditat mereu!

b) Atît de trecătoare este moda, expresie exacerbată a spiritului modern, încît ea ajunge să se autodistrugă, printr-un fel de negaţie a negaţiei literare. Pentru „modernii" secolului al XVII-lea, gloria „anticilor" constituia efectiv o modă, de lichidat cît mai repede posibil. În linii mari, obiectivul a fost atins. Dar numai în parte, căci la sfîrşitul secolului al XVIII-lea se constată o accentuată revenire la gustul clasic, sub forma unui curent neo-clasic. Valorile clasice readuse la modă vin astfel să conteste - şi cu succes - achiziţiile moderne, în baza aceluiaşi principiu al audienţei publice. Mecanismul modei se întoarce periodic asupra sa însăşi, chiar dacă la o altă spirală istorică.

c) Lipsită de spirit critic, simplu fenomen de contagiune, stare de mulţime, moda promovează adesea, fie şi cu inocenţă, prostul gust şi vulgaritatea literară. Primejdia a fost semnalată încă la începuturile criticii noastre, cînd I. Voinescu II, în *Cugetări asupra teatrului* (*Gazeta Teatrului Naţional*, 5-6, 1836), respinge opera („iazmă pompoasă") şi vodevilul („amfibie neînţeleasă"), două genuri hibride „pe care moda şi dragostea de noutăţi le împuternicează". Ce

nu poate deveni la modă? Piesele bulevardiere cele mai insipide, biografiile trivial romanțate, pornografiile calificate, „pășunismul" crunt etc. Nu numai că moda, în esența sa, este indiferentă estetic, dar în astfel de cazuri ea devine direct anti-estetică, prin carența şi degradarea exigențelor literare minime.

d) Oscilînd între mondenitate şi frivolitate, moda se bucură de o bine consolidată reputație de snobism, chiar de neseriozitate. Artistul la modă - şi avem în vedere doar cazurile cele mai puțin compromițătoare - este prin excelență un spirit *fashionable, à la page, de bon ton* („bon tonul modern", Stendhal, *Promenades dans Rome*, 1829), dandy (*De l'héroisme de la vie moderne*, XVIII, *Salon de 1846*), *enfant gâté*, (*Salon de 1859*, Baudelaire). În toate aceste împrejurări, uneori nu lipsite de distincția şi eleganța lor, moda sileşte pe adepții săi să practice, fie şi cu oarecare stil, simularea, imitația, contrafacerea. De unde şi repulsia morală pe care moda o inspiră spiritelor rigoriste, severe, etice. În ochii acestora din urmă, moda reprezintă doar poză, afectare, falsitate, corupție, perversiune, imoralitate. Documentele acestui dezgust pot fi culese de oriunde, inclusiv în literatura noastră, din Ion Ghica (*Convorbiri economice*, *Proprietatea*, 1865), din publicistica lui M. Eminescu. Poetul se afirmă adversar al „artei moderne" plină de „trăsături de sensualitate şi libertinaj, cari nu lipsesc în mai nici unul din tablourile contimporane" (*Fîntîna Blanduziei*, 4 dec. 1888). Obiect de cenzură morală, moda atrage periodic nu puține fulgere puritane.

e) Chiar atunci cînd această critică lipseşte, la fel de iritantă devine tirania modei, obsesia imperativă şi timorată a modei, respinsă de orice spirit independent, de orice creator autentic, fidel doar autenticității sale. Stilul modern, inițial antidogmatic, transformat în modă, devine la fel de tiranic, la fel de dogmatic. Ba, adesea, şi mai tiranic şi mai dogmatic, întrucît se bucură de prestigiul modernității şi astfel el poate intimida conştiințele docile, conformiste, lipsite de bară de direcție. Apariția clişeelor, şabloanelor, mimetismelor superficiale, atît de frecvente în literatură, n-au altă explicație. Din nou, prin urmare, moda tinde să se întoarcă împotriva sa, prin automatizare şi tipizare, alungînd originalitatea creației. Cît priveşte pe critici, moda îi obligă să facă numai anumite lecturi şi citate, să se ferească de clasici, să adopte doar ultimele teorii, formule literare, sisteme de referință. Aş dori, de pildă, să citez pe Platon, pe Casanova, pe un autor inactual şi solid

oarecare. Evident, n-am voie. Nu-mi îngăduie moda, colegii. Mă „compromit". Risc să fiu arătat cu degetul. Am devenit învechit, perimat. Nu sînt un critic modern.

f) În unele împrejurări, moda ia aspectul unei adevărate invazii cosmopolite, nu numai superficiale şi sterilizante, dar şi direct ostile sensului de dezvoltare al literaturii naționale. În discuție, firește, nu intră osmoza spirituală fecundă, influența care incită, stimulentul creator al contactelor intelectuale. Dar sînt situații cînd marea contagiune a modelor literare, neasimilate şi neasimilabile alterează destule vocații încă incerte; inspiră hibrizi care, prin proliferare, pot produce confuzie şi derută. Nu-i mai puțin adevărat că de acest argument au uzat şi abuzat în toate epocile şi literaturile, forțele reacționare, conservatoare, îngust tradiționaliste. Sămănătoriştii, la noi, nu țineau alt limbaj inocenților simboliști. Deci nu poate fi vorba nici de autarhie, nici de profilaxie preventivă, ci numai de sporirea conştiinței estetice, pînă la acel grad de luciditate şi competență, care să decidă singură, într-o deplină libertate de spirit, ce poate primi şi respinge, dintr-o modă literară, prin selecție organică.

17. Antagonismul dintre modern şi modă scoate în evidență - ca o ultimă şi importantă concluzie - existența unei nete deosebiri între spiritul modern profund, crescut din aspirații spirituale autentice, şi spiritul modern superficial, caracterizat prin frenezia, mobilitatea şi plăcerea schimbărilor şi prefacerilor exterioare. Unul corespunde unei neliniști specifice, produse de transformările progresive, reale şi necesare ale spiritului; altul satisface doar voluptatea noutății, a supralicitării ineditului, agitației şi reclamei. Ar fi deci vorba, în terminologie germană, de un *Echt* şi un *Flachmodernen*, categorii stabilite de Rudolf Eucken, în *Begriff des Modernen* (*Geistige Strömungen der Gegenwart*, 1928). În acelaşi sens merge şi critica ideii de modă literară la Croce: voință a noutății în sine, cultivată din rațiuni hedonistice, ca stimulent de noi plăceri, prin intermediul industriei literare, dominate de spiritul arivismului şi al succesului imediat (*L'avversione alla letteratura contemporanea, Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, 1950). Modernul nu numai că nu se confundă cu moda, dar o pune sub acuzație, o contestă, o neagă în esență.

În În *Iaşul literar*, XIX, nr. 8, 1968, p. 67-75.

MODERNUL ŞI EVOLUȚIA CONŞTIINȚEI LITERARE (I)

Dificultățile ideii de „modern” au fost subliniate în repetate rînduri: semantică abuzivă şi aproximativă, împinsă la limita convenției anodine, total nesemnificative; tautologie şi instabilitate continuă; o serie întreagă de rezistențe, urmate de inevitabile deplasări şi erori terminologice; pe scurt, o „criză” endemică, verificată periodic. Din toate aceste cauze, „modernul” defineşte (dar este un fel de a spune) o idee literară din cele mai paradoxale: cu cît mai răspîndită, cu atît mai neclară, mai confuză. Şi totuşi - pentru ca paradoxul să fie întreg - fenomenul rămîne inevitabil: „modernul” apare, sub o formă sau alta, la fiecare mutație sau revoluție importantă a gîndirii literare; el însoțeşte sau redefineşte, în total sau în parte, prin noi sinteze teoretice, toate etapele hotărîtoare ale esteticii europene. Adevărată noțiune-cadru, „modernul” tinde să se asocieze, să cristalizeze sau să reformuleze din perspectiva „noutății” toate transformările esențiale ale conştiinței literare. El acoperă ciclul complet al momentelor ideale ale creației şi, implicit, ale literaturii: de la negarea creației „vechi”, codificate, dogmatizate, la afirmarea creației „noi”, liberalizate, emancipate. Modernul rupe o tradiție, contestă ordinea conservatoare a artei şi literaturii pentru a se institui şi a instaura propria sa „tradiție”, situație ciclică, poate încă nu suficient de bine pusă în lumină. Într-o astfel de perspectivă, „modernul” pierde orice determinare cronologică precisă, pentru a deveni o „constantă”, care exprimă, la diferite faze istorice şi nivele semantice, însăşi mişcarea interioară a literaturii. Această dialectică imanentă a istoriei gîndirii literare parcurge cîteva momente esențiale, a căror „modelare” ar putea fi, cîndva, încercată, cu şanse evidente de succes.

Pare evident că nucleul noțiunii de „modern”, care constituie în acelaşi timp şi forma sa teoretică tradițională, elementară, „preistorică”, este vechea idee de „noutate”. „Modernul” este inevitabil „nou”, „noutatea” totdeauna *ipso facto* „modernă”. Cerc vicios, tautologic şi totuşi de o perfectă şi dezarmantă obiectivitate: fără acest impuls, modernul n-ar exista. Însă tocmai această „idee-forță” latentă, dar permanentă şi foarte eficace, dă adevărata dimensiune ideii de *modern*, în acelaşi timp infra şi trans-istorică. Noțiunea este mult anterioară faimoasei *Querelle des anciens et des modernes*, de vreme ce Antichitatea o cunoaşte, Evul mediu cultivă un *dolce stil nuovo*, autorii

de *chansons de geste* se adresează castelanilor: „Oyez, seigneurs, chanson nouvelle”, iar clasicismul cunoaşte şi recunoaşte prin La Bruyère (*Des jugements*, 107), prin alţii, realitatea creaţiilor artistice noi, aspiraţia însăşi spre noutate, precum La Fontaine: „Il me faut du nouveau, n'en fut-il pas au monde”. Fenomen cu totul, notabil, deoarece spiritul clasic nu este deloc „modernist”, noutatea nu constituie cîtuşi de puţin un articol esenţial al codului său estetic. Diametral opus este cazul Barocului, întemeiat în mod fundamental pe ideea de surpriză, uimire (*il maraviglioso*), în cadrul căruia „noutatea” devine o preocupare programatică: conştiinţă precisă a diferenţierii de precursori, realizării inedite, originale, orientată în direcţii noi, încă neexplorate. Théophile de Viau este mîndru că: „...La façon de mes nouveaux écrits diffère du travail des plus fameux esprits”. G. B. Marino declară că urmează un „drum nou” („nuovo camino”). L. Muratori atribuie fanteziei poetice însuşirea de a-şi „îmbrăca operele în forme noi” („di vestire con abito nuovo”). Toţi „partizanii modernilor” din secolele XVII şi XVIII vor îmbrăţişa deschis aceeaşi idee de „noutate”, de pe atunci sinonimă „modernului” şi „modernităţii”, în toate implicaţiile sale esenţiale: expresie cît mai sincronizată a realităţilor sociale, morale şi intelectuale contemporane, actuale, imediate, tradusă în definiţii succesive, care vor primi pe parcurs o viteză tot mai mare de accelerare. De la sincronizare, la anticipare şi, implicit, la „avangardă”, acestea sînt fazele de radicalizare şi progresiune ale conceptelor de „modern”, „modernism” şi „modernitate”. Baudelaire, pentru a cita doar pe iniţiatorul conştiinţei „moderne” a secolului al XIX-lea rezumă ambele atitudini, pe de o parte poetul recunoaşte că: „Deoarece toate secolele şi toate popoarele au avut frumuseţea lor, noi o avem în mod inevitabil pe a noastră”, „noi posedăm o frumuseţe particulară inerentă noilor noastre pasiuni”. Pe de alta, el concepe şi transformă „eroismul vieţii moderne”, într-o aspiraţie-limită, absolută: „Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau”! Modernul devine în felul acesta un concept central, cu rol de pivot, chemat să organizeze şi să direcţioneze întreaga dinamică a literaturii. Consecinţele asimilării şi intensificării „moderniste” a ideii de „noutate” pentru dezvoltarea conştiinţei literare sînt considerabile.

Două atitudini, mai ales, devin evidente şi caracteristice. Modernul promovează, în toate perioadele şi literaturile europene, ideea creaţiei genuine, autentice, originale, radical opuse oricărei forme

de imitație. Nu discutăm acum în ce măsură acest deziderat corespunde integral realității. Rămîne totuşi un fapt crucial că spiritul modern cultivă şi propagă despre creație o viziune profund radicalizată, absolută. Modernul crează *ex nihilo*, sau nu există. Se poate spune că ori de cîte ori creația respinge teoretic şi practic imitația, ideea „modernă" este afirmată, revendicarea „modernității" şi-a făcut, explicit sau implicit, apariția. Ea consacră părăsirea prototipului, eliberarea de sub constrîngerea arhetipului (Platon însuşi reține această emancipare, incipientă şi în cadrul artei antice). Tendința fundamentală constă în promovarea „începutului absolut", în refuzul oricărui precursor posibil. Modernul se instituie numai în această zonă a miracolului originar, a actului creator irepetabil, unic, fără antecedenți şi descendenți. Artistul şi scriitorul modern pleacă oricînd şi oriunde de la zero, reconstruind universul în spirit demiurgic, autonom, după legi proprii. A avea această conştiință, indiferent de formulă, epocă sau literatură, înseamnă a fi esențial „modern".

Importantă, fenomen şi acesta de veche observație (de vreme ce se constată pînă şi în *Odiseea* [I, 351-352] că „oamenii-s deprinşi să laude cîntarea cea mai nouă ce se-aude"), este şi valorizarea noutății. Modernul transformă cu regularitate, în planul gîndirii literare, noutatea obiectivă în valoare. Calitatea istorică, a realității de fapt, devine calitate estetică. Acest transfer, operat periodic, prezidează întreaga valorificare a originalității, în forme oricît de excesive. Chiar denaturată, coruptă prin extravaganță, noutatea se bucură de marele, inepuizabilul prestigiu al surprizei, de incomparabila eficiență a „loviturii de şoc". Repetiția, saturația, imitația conformistă este negativă; ineditul, totdeauna pozitiv. De unde, eficacitatea mereu verificată a mecanismului „renaşterii", reevaluării, reconsiderării, care implică în mod obligator introducerea unui nou punct de vedere, adoptarea unei perspective total schimbată. Cu cît mai violentă, cu atît mai eficace. Fără această confuzie dintre cronologie şi calitate, modernul n-ar pătrunde niciodată în cîmpul valorilor, noutatea n-ar primi nici un accent axiologic. Încă în Renaştere, Castelvetro observă fascinația plăcută a noutății evenimentului („dilettevole per la novità dell accidente"), întreaga tehnică modernă a „suspense"-ului, oricît de degradată şi trivializată, nu exploatează şi nu amplifică un alt resort psihologic.

Afirmarea decisă a noutății implică valorizarea negației. Pentru a deveni posibilă şi a se face recunoscută, noutatea trebuie să

devină agresivă, polemică, să conteste - fie şi prin simplă apariţie o situaţie dată, stabilă, „veche”. Este una din contribuţiile cele mai însemnate pe care ideea de „modern” le oferă esteticii literare: negaţia constructivă, ceea ce Keats denumeşte *negative capability*. Intuiţie cu atît mai remarcabilă cu cît, prin această formulă, poetul englez defineşte, de fapt, o notă specifică a poeziei moderne: preeminenţa imaginaţiei şi a „misterului” asupra raţiunii. Orice act de negaţie literară este potenţial „modern”, adevăr verificat din plin încă în perioada de glorie *a Querelle*-i *des anciens et des moderns*, confirmat de întreg criticismul Secolului luminilor, teoretizat, amplificat şi radicalizat pînă la nihilismul integral al avangardei moderne, iniţiat de Rimbaud şi Lautréamont. Inconformismul, programarea negaţiei, refuzul categoric, spiritul polemic, rebel, destructiv, constituie atitudini tipic moderne. De unde vocaţia şi simbolistica „modernă” a marilor revoltaţi ai mitologiei, „titanismul” şi „satanismul” conştiinţei moderne, plină de complexe agresive şi „paricide”. Căci, fără îndoială, Rimbaud are dreptate: „Libre aux nouveaux, d'exécrer les ancêtres”. Fără această dialectică interioară a negaţiei afirmative, n-ar fi posibilă nici un fel de deplasare a conştiinţei estetice şi reprezintă un merit esenţial al ideii de modern de a fi lansat şi reconfirmat periodic „manifestul” insubordonării şi al insurecţiei împotriva oricăror forme de stagnare şi clasicizare literară: tradiţii, principii, dogme, idoli, consacrări academice, oficializate. Disputa depăşeşte, de departe, orice conflict posibil dintre generaţii, orice dispută şi competiţie literară. În joc este însăşi antinomia trecut/prezent, în prelungirea alternativei vechi/nou, tradusă în termeni de construcţie/distrugere. Că acestui moment integral negativ îi urmează o nouă re-construcţie, pe un alt plan de conştiinţă şi de realizare, nimic mai adevărat.

Moment de fractură în viaţa artei şi literaturii, modernul introduce, prin însuşi mecanismul propriei sale discontinuităţi, ideea de ruptură, a cărei teoretizare îi aparţine în exclusivitate. Întregul sens al spiritului modern merge spre instaurarea şi validarea - continuă, sistematică, agresivă - a rupturii, sub toate formele sale: sciziune organică, separare violentă, tăierea brutală a cordoanelor ombilicale. Teoria literaturii moderne implică refuzul, negarea radicală, ostilitatea categorică pentru orice tip de permanenţă şi continuitate, spre instituirea unui adevărat stil al negaţiei. Modernul este anti prin definiţie. Ori de cîte ori rebeliunea împinsă la exacerbare şi paroxism

atinge stadiul conştiinţei teoretice şi se transformă în program şi metodă consecventă, putem fi siguri că mentalitatea literară modernă cunoaşte o fază de afirmare plenară. Baudelaire recunoaşte în Poe un cap de serie, care va parcurge pînă azi o serie întreagă de „rupturi", din ce în ce mai precipitate, mai agresive. Termenul final este eliberarea totală, echivalentă negării şi rupturii totale, însoţită de un acut sentiment catastrofic, de „sfîrşit de epocă". Nu mai poate fi vorba în cele din urmă de despărţirea şi moartea unui stil, ci de moartea oricărui stil, de respingerea unui tip de literatură, ci de negarea oricărei literaturi posibile. Prelungirea firească a ideii moderne este deci nihilismul, antiliteratură, contestarea literaturii care trece în infra şi trans-literatură. Fără recunoaşterea şi, într-un fel, consacrarea ideii de „ruptură", literatura modernă n-ar fi nici posibilă, nici inteligibilă.

Situaţie doar aparent paradoxală, nu suficient de comentată în studiile consacrate spiritului literar modern: literatura se desparte de sine pentru a se restitui esenţei sale. Sensul profund al „rupturii" este recuperarea purităţii pierdute, reîntoarcerea la primordial şi autentic, reconversiunea „literaturii" în „poezie". Operaţia nu aparţine negaţiei, ci regenerării şi compensaţiei. Ideea de modern implică în mod fundamental acest imens efort de purificare şi des-alienare a poeziei, negarea, „ruptura" categorică de toate obstacolele şi barierele care-i corup esenţa: raţionale, ideologice, sociale, economice. Izolarea şi non-conformismul poeţilor şi poeziei moderne, orientările sale cele mai anarhic-radicale, contestarea socială cea mai violentă („timpul asasinilor" al lui Rimbaud!), întregul „angajament" politic al avangardei, toate au înscrise în subtext, în filigran, o imensă aspiraţie spre inocenţa pierdută, visul mirific, adesea orfic, „mistic", al poeziei pure, imaculate, absolute. Poezia se rupe de „non poezie" pentru a redeveni ea însăşi: primitivă, sălbatică, esenţial lirică. În acest sens au dreptate cei ce înţeleg prin „poezie modernă" „întreaga poezie genuină a tuturor timpurilor". În orice caz, rădăcinile conceptului „modern" de poezie scoboară la primele disociaţii radicale dintre concept şi imagine, la cele dintîi recunoaşteri şi definiţii limpezi ale „logicii poetice", cu G. B. Vico figură centrală. Cuplarea dintre ideea de „modern" şi „puritate", este efectiv „modernă". Încă în perioada simbolistă această atitudine devenise curentă. Dar ea acoperă şi defineşte, de fapt, realităţi şi orientări estetice mult mai vechi: latent şi extensiv „modernă" se relevă a fi, din acest punct de vedere, întreaga poetică a lui *ingenium* opusă lui

ars. Inspirația eruptivă, nativă, spontană, a „geniului", aparține, la fel, modernității incipiente.

La toate acestea, conștiința modernă adaugă un coeficient considerabil și profund specific de luciditate și teoretizare. Modernul se definește prin reflexivitate și autoanaliză. El descoperă, transmite și impune spiritului literar primatul introspecției și al problematizării. Sub semnul ideii de „modern" se produce una din cele mai importante mutații ale conceptului de literatură, care se transformă tot mai mult într-o meditație asupra propriei sale condiții și posibilități de existență. Literatura a avut totdeauna o auto-conștiință estetică, latentă sau declarată. Dar numai în epoca actuală - sub impulsul justificării continui a noii sale atitudini față de ea însăși: funciar negativistă și puristă - literatura atinge stadiul intelectualizării și teoretizării vertiginoase, insistente, discursive. Este un fapt că literatura modernă nu mai poate fi concepută și înțeleasă în afara proiectului și programului său estetic, a cărui diversificare cunoaște proporții enorme, la limita pulverizării.

Convertirea progresivă a literaturii într-o reflexie de mari dimensiuni asupra esenței, tehnicii și limitelor sale, nu constituie numai o observație a criticilor, ci și a scriitorilor, care devin tot mai mult comentatorii, eseiștii și criticii propriei lor opere, apoi ai limbajului și comunicării literare universale, în spirit profesional. Fenomenul este consubstanțial lucidității moderne, distanțării de propriul său obiect, atitudine transformată într-o continuă întrebare, „experiență" și verificare. Creatorul modern se caută explicîndu-se și se explică analizîndu-se. Încă Rivarol învinuia pe Rousseau că scrie „fără conștiință". Este limpede că scriitorul romantic nu-și cunoaște „secretul". Pentru el, „misterul" creației rămîne întreg și impenetrabil. Spiritul modern elimină, extirpă din rădăcini, tocmai această „enigmă", resimțită ca o gravă insuficiență. El știe ceea ce face. Paul Valéry „roșește" numai la simpla analogie cu Pitia. La R. M. Rilke, T. S. Eliot, A. Gide, J. P. Sartre, pentru a nu mai aminti de întreaga avangardă, programatică și teoretizantă prin însăși rațiunea sa militantă, întîlnim mereu aceeași poziție și idee centrală: literatura ca gest intelectual, care și-a surprins și dezvăluit o dată pentru totdeauna mecanismul, în plină epocă de reflexivitate, elucidare și demistificare a procedeelor sale specifice. Literatura a spus totul; nu-i mai rămîne în cele din urmă decît „să se spună pe sine", să vorbească numai despre ea însăși, reflectînd la modul de „a se scrie". În această formă paradoxală sînt trase ultimele

consecințe ale lucidității creației şi posibilității de a inventa şi articula un univers autonom, ale transformării inevitabile, a mijlocului în scop, ale proiectului - în propria sa finalitate, ale programului - într-o operă ca program. La ce servesc teoriile literare? Evident - ni se răspunde din diferite direcții convergente - pentru a face chiar în şi prin actul desfăşurării teoretice, o carte, o construcție alternativă şi echivalentă creației. Intervin, într-o mare măsură, şi necesitățile defensive sau propagandistice ale literaturii moderne, constrînsă neîncetat la controverse, polemici, explicații, la consolidare, verificare şi argumentare continuă. De unde o avalanşă - nu numai cultivată, dar şi teoretizată, programatică - de prefețe, glose, manifeste, contramanifeste, „caiete de exerciții şi studii", jurnale de creație, scrisori deschise, confesiuni, interviuri, fenomen întrutotul caracteristic mentalității literare moderne. Dar hotărîtor rămîne, mai ales, procesul teoretizării literaturii ca instrument de cunoaştere, autocontrol şi realizare de sine. Între operă şi teorie nu se mai poate face nici o distincție netă şi determinantă. Spiritul modern realizează un acord deplin între poet şi poetică. El conferă gîndirii literare suprema sa eficiență, recunoaştere şi, mai ales, autonomie.

În *Ramuri*, VIII, nr. 11, 1971, p.10.

MODERNUL ŞI EVOLUȚIA CONŞTIINȚEI LITERARE (II)

Acest fapt este consecința directă şi imediată a întregii vocații înnoitoare, negativiste şi reflexive a conştiinței moderne, ca mod fundamental, categorial, de a concepe şi defini literatura. Prin însăşi esența sa, „modernul" constituie un moment de eliberare şi contradicție, de luciditate şi raționalizare, o tendință de repudiere a stagnării şi sincronizării perpetui, operații care implică „revoluția permanentă", opoziția, înlăturarea succesivă a obstacolelor şi barierelor din calea „noutății". Ceea ce n-ar fi posibil fără intervenția masivă şi determinantă a ceea ce se numeşte, în mod curent, „spirit critic", ca metodă de contestare şi delulare, fără revendicarea şi teoretizarea continuă a liberului examen. Este evident că „modernul" transmite esteticii literare, în diferite variante ideologice şi contexte istorice, conştiința insurecției şi a necesității liberalizării, provoacă şi stimulează emanciparea, inconformismul fecund al creației.

„Modernii" sînt, în toate epocile, promotorii libertății în artă şi literatură. Este un truism, dar şi un adevăr esențial imposibil de evitat într-o astfel de sinteză. „Modernii" introduc spiritul contestării şi al rebeliunii, încă odată, prin chiar acest gest, „modernul" îşi profilează dimensiunea supraistorică, „rituală". A fi „modern" în istoria ideilor literare înseamnă a pune periodic sub semnul întrebării însăşi legitimitatea şi statutul ideii literare. Stabilității şi securității „clasice", „modernul" îi substituie îndoiala, incertitudinea, variabilitatea (şi deci relativizarea) definiției şi modalității de recepție a literaturii.

Merită oarecare atenție vocația evident raționalistă şi criticistă a spiritului modern, investigativ, sceptic, şi „cartezian" prin definiție. Încă în primele studii consacrate istoriei *Querelle*-i *des anciens et des moderns*, începînd cu vechea carte a lui Hippolyte Rigault (care a atras atenția şi lui Sainte-Beuve), pînă la Hubert Gillot şi Richard Foster Jones (pentru a nu aminti decît cîteva repere pur indicative de sinteză), capitole întregi sînt consacrate acestei „ereditați" raționaliste, urmărită retrospectiv, prin Clasicism, Renaştere şi Evul mediu, pînă în Antichitate. A vorbi - azi - de „modernismul" sofiştilor şi de tendința contrară: codificarea legiferată a artei radical opusă spiritului de „cercetare", bine marcată mai ales la Platon (*Politicul*, 299 d-e) nu mai constituie un paradox. Sărind peste etapa medievală şi renascentistă, care prezintă suficiente argumente în favoarea existenței unei *Querelle* înaintea marei *Querelle des anciens et des moderns*, care este sensul polemicii „moderne" în secolele XVII şi XVIII?

În domeniul filozofic şi ştiințific apar trei idei-forțe: experiența, rațiunea şi demonstrația, întrunite în revendicarea investigației libere, superioară oricărei cunoaşteri tradiționale, investite de autoritățile antice (egiptene, greceşti şi latineşti), în frunte cu Aristotel. Revolta împotriva acestor intoleranți *maîtres à penser* este condusă în numele principiului *Philosophia libera*, titlul unei lucrări englezeşti de Nathanael Carpenter (1621). Un text francez „clasic", pledoarie strînsă în favoarea adevărului rațional, superior prestigiului şi autorității antice (poate cel mai reprezentativ pentru această atitudine) este *Préface pour le Traité du vide de Pascal* (1647). Implicațiile „literare" ale noii mentalități sînt considerabile şi toate au ca punct de plecare înlăturarea complexului de inferioritate, o profundă şi totală modificare de optică: respingerea admirației convenționale a autorilor „clasici", în numele „rațiunii şi „bunului simț", dublată de promovarea unei noi generații

literare, emancipată spiritual, sustrase dresajului mental şi conformismului. Două texte, de Bussy-Rabutin şi La Motte Houdard rezumă cu deosebită claritate aceste reacţiuni caracteristice. Primul subordonează adeziunea la ideea de clasicitate, controlului raţional: „Trebuie să avem respect pentru operele marilor oameni ai antichităţilor, sînt de acord, dar numai pînă la sentimentele care izbesc bunul simţ". Cel de al doilea explică foarte limpede tactica noii politici estetice: promovarea ideilor literare moderne prin agenţi noi, adică tineri: „întreaga noastră speranţă stă în generaţia tînără, într-o generaţie care nu s-a supus încă autorităţilor şi care nu s-a extaziat timp de treizeci sau patruzeci de ani în faţa miracolului şi care, printr-o astfel de lungă deprindere, n-a contractat nici un angajament împotriva raţiunii. Cu un termen actual ar fi deci vorba de o adevărată *mise en condition*; o dată provocată starea de spirit favorabilă „modernilor" şi denunţată eroarea fundamentală care i se opune, urmează a trage - pe plan teoretic şi propagandistic - toate consecinţele. În ordinea literară acestea se numesc, după Fontenelle: „false opinii", „rele raţionamente", „prostii", „diferite feluri de erori", „diferite grade de incorectitudine" (dar vocabularul polemic este mult mai bogat), clasificabile în trei categorii de „prejudecăţi", marile bestii negre ale „modernilor".

Profund iritant, fiindcă este impus, necontrolat, dogmatizat, rămîne mai presus de toate privilegiul autorităţii - idee pe care spiritul modern o disociază de noţiunea „valorii". În discuţie nu intră atît prezenţa sau absenţa obiectivă a meritului intrinsec al unui autor clasic, cît publicitatea, metoda de transmitere şi, mai ales, de impunere a prestigiului său, sustras oricărei verificări, prin interdicţii echivalente unor adevărate „sacralizări". Astfel de proteste se fac auzite încă la Bacon (*Novum Organon*, I. 84) şi Montaigne (*Essais*, 1. II, ch. 10, 12) şi toate devin, mai mult sau mai puţin, suspecte de erezie literară potenţială. Căci evoluţia spiritului critic modern merge vertiginos spre „desacralizare", spre „laicizarea" integrală a obiectului literar şi a sistemului său de receptare. De altfel, în secolul al XVIII-lea, se va vorbi în mod curent de combaterea „superstiţiilor literare", total asimilate „prejudecăţilor" religioase şi clericale. Secolul luminilor radicalizează impulsul iconoclastic al „modernismului".

De mari consecinţe şi de o şi mai largă notorietate, pînă acolo încît - prin exces de simplificare - se constată tendinţa reducerii definiţiei „modernului" şi a contribuţiei sale la dezvoltarea gîndirii esteticii

numai la această notă, este şi devalorizarea antichităţii. Compromiterea ideii de „vechi" simetrică valorizării ostentative a noutăţii, decurge din întreaga subminare a principiului „autorităţii" care învesteşte orice operă, izvor, principiu tradiţional, perpetuat istoric. Despre „admiraţia excesivă a anticilor" vorbeşte Fontenelle în *Digression sur les anciens et les modernes* (1688). „Admiraţia oarbă pentru antichitate" este atacată şi de D'Alembert, în *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751). Formulele sînt atît de simetrice şi de stereotipe, încît ne aflăm în faţa unui adevărat topos al ideii de „modern". Miezul său este format din cîteva concepte echivalente, solidare şi interdependente, de frecvenţă şi reapariţie circulară. Aceeaşi definiţie esenţială a „modernului" poate fi verificată pe texte din secolele XVII, XVIII, XIX, XX, cu mici nuanţe. Semantica fundamentală a ideii de „modern" implică în mod structural abolirea operei „vechi", perimate. Modernul cedează peste tot iniţiativa invenţiei antitradiţionale.

Aceleaşi observaţii, în esenţă, şi pentru anticlasicismul ideii de „modern", antiteză tradiţională a „clasicului", care nu-şi găseşte adevărata clarificare decît printr-o anchetă strînsă şi metodică a tuturor „aberaţiilor" şi opoziţiilor faţă de ansamblul de principii, teorii şi interdicţii ale clasicismului. Un astfel de examen oferă imaginea în negativ a „modernului", ca sistem deschis de reacţiuni şi liberalizări, realizat prin breşe şi „rupturi" succesive în sistemul de concepte şi norme specific clasice.

Privit din acest punct de vedere, contribuţia „modernului" la emanciparea gîndirii literare este mai mult decît conceptuală: funcţională. Ideea de „modern" fixează periodic toate crizele, accesele de „febră" şi reacţiunile evaziunii, ieşirii din ruptură, reacţiuni anticonformiste, toate formele posibile de „ruptură" literară, începînd cu detaşarea esenţială: de „literatura" însăşi, ca expresie tipică a „tradiţiei" şi „culturii" literare. Am amintit de sensul interior al negaţiei moderne: recuperarea esenţei poeziei. Întreaga istorie a ideii de literatură este dominată şi impulsionată tocmai de această continuă confruntare dialectică: literatură (*id est* „erudiţie", cultură literară tradiţională, clasică sau clasicizată, cu întregul său sistem autoritar de principii dogmatizate) şi poezie, ca program şi metodă de emancipare şi reconversiune la polul opus: al spontaneităţii, lirismului genuin, autentic, pur. Or, în această eternă controversă, rolul „modernului" constă tocmai în anularea, dezorganizarea şi în tot cazul în „elasticizarea" sistemului clasic

de interdicții. Ceea ce propune ideea de „modern" este alternativa diametral opusă: a relativizării şi deschiderii progresive a tuturor conceptelor literare-cheie, începînd cu „frumosul". În locul conceptului „frumuseții" absolute, eterne, imuabile, universale, modernul propune conceptul „frumuseții" relativizate, istoricizate, supuse devenirii, particularizate. În esență, ideea de „modern" liberalizează conştiința estetică a literaturii. Motiv pentru care sistemele ideologice dogmatice sînt prin definiție antimoderniste. Divorțul actual, occidental, dintre „avangarda" artistică şi unele forme de politică, urmată de conflicte, excomunicări şi sancțiuni drastice, defineşte de fapt (chiar dacă în forme agravate) o situație tradițională. Ea poate fi verificată în mod neîntrerupt, în diferite perioade istorice, încă de la cele dintîi rigori şi sancțiuni „absolutiste" sau „teologice".

O primă consecință priveşte eliberarea creației de toate codificările şi restricțiile posibile, „modele", „genuri fixe", „reguli", mai ales „reguli". Cine este animat de convingeri literare efectiv „moderne" respinge în mod radical principiul conformismului şi al imitației. Orice act anticanonic, antinormativ, antidogmatic, ține de esența cea mai intimă a atitudinii moderne. Orice polemică antidogmatică este prin excelență modernă. Nu valoarea negației este în acest caz semnificativă, ci gestul în sine. Negația poate fi adesea superficială, nemotivată, chiar absurdă. Tendința negării rămîne însă nu mai puțin eminamente modernă. Este cazul „avangardelor" din toate epocile, fenomene permanente şi universale de negație, fundamental anticlasice. Ori de cîte ori, începînd din Renaştere, spiritul european trece la contestarea modelelor şi dogmelor clasice, a regulelor şi canoanelor (Giordano Bruno, Torquato Tasso, Jacopo Mazzoni sînt precursorii acestei atitudini) este un semn că mentalitatea modernă şi-a făcut apariția.

Putem culege de oriunde profesii de credință foarte explicite ca acestea: „Trebuie să cădem de acord - recunoaşte Saint-Evremont - că *Poetica* lui Aristotel este o lucrare excelentă totuşi nu există nimic atît de perfect care să reglementeze toate națiunile şi toate secolele". Istoria literară, în timp şi spațiu, nu poate fi nici disciplinată, nici determinată. Modernul are vocația surprizei şi a indeterminării. Aptitudinea sa anti-normativă este enormă şi irezistibilă: „Modernul - constată şi Herder - n-are nici o regulă fixă a frumosului şi a mărețului". Acest *credo* poate fi regăsit şi la romantici, formulat doar mai radical, în stil revoluționar, precum la Victor Hugo, în prefața *Cromwell*: „Să sfărîmăm

cu ciocanul teoriile, poeticile şi sistemele. Să dăm jos această veche tencuială care acoperă faţada artei! Nu există nici reguli, nici modele; sau mai degrabă nu există alte reguli decît legile generale ale naturii care domină întreaga artă". Nimic nou sub soare, şi în manifestele avangardei moderne reîntîlnim aceeaşi solidarizare dintre modern şi anti-normă, precum în prima *Prefaţă* a mişcării *De Stilj* (1918) care proclamă: „Dispariţia prejudecăţii după care artistul modern lucrează urmînd teorii prestabilite. Va apărea, în schimb, evident că opera de artă modernă nu se naşte din teorii acceptate a priori, ci, dimpotrivă „principiile derivă din muncă plastică". Prestigiul perfecţiunii normative se prăbuşeşte în faţa ideii de invenţie şi spontaneitate a creaţiei.

Modernii înlocuiesc principiul imitaţiei prin acela al emulaţiei, a cărui valoare o proclamă. Cît de apăsătoare, sterilă şi sufocantă putea fi autoritatea scriitorilor clasici o dovedesc toate accentele de revoltă care se fac auzite în cultura europeană, chiar dacă sporadic începînd din Evul mediu. Pedagogia Renaşterii trece tocmai printr-o astfel de criză, căreia conceptul de *aemulatio*, existent încă la Petrarca (*Familiari*, II, 20) prizat de toţi umaniştii înaintaţi, îi dă un început de soluţie. Spiritul revoluţionar al noului principiu nu poate fi bine înţeles decît prin raportare la faptul că un umanist ca Niccolò Niccoli n-a scris în viaţa lui un singur rînd, deoarece era definitiv convins că anticii nu pot fi egalaţi în nici un fel. A-i concura, a revendica o posibilă egalitate, echivala cu un act de blasfemie. Era supralicitată însăşi Antichitatea care, prin *Tratatul despre sublim* al lui pseudo-Longin admitea totuşi că imitaţia poate constitui o posibilă „emulaţie" (cap. XIII). Modernii, chiar dacă - iniţial - în forme respectuoase, politicoase, resping categoric o astfel de servitute. Clasicii înşişi, cînd dau dovadă de perspicacitate, încep să condamne plagiatul, imitaţia servilă, furtişagul („le larcin"). Chapelain recomandă imitarea, dar numai în spiritul artei. Intervine, bineînţeles, controlul, mişcarea raţională de frînare: „Nu vreau să dau pe antici drept modele decît pentru lucrurile pe care le-au făcut în mod raţional". Criteriul raţiunii, clasic prin excelenţă, se întoarce deci - în spirit modern - împotriva propriului său punct de plecare. Poţi să şi imiţi, minus însă obscurităţile clasicilor, adaogă modernul La Motte, tip de rebel literar plin de *bienséance*. De altfel, principiul imitaţiei directe a naturii scuteşte de obligaţia imitaţiei textelor clasice. Clasicii înşişi n-au acţionat astfel şi modernii nu săvîrşesc un act de ireverenţă intelectuală procedînd la fel. Concurenţa sau competiţia creatoare devine nu numai posibilă, dar şi perfect legitimă.

Importante mutații apar şi în sfera noțiunii tradiționale de gust. Modernii sînt exponenții noului gust, superior celui vechi. Se produce, în felul acesta, una din cele mai importante reierarhizări şi disocieri de valori din istoria ideilor estetice, tradusă printr-o dublă polemică împotriva anchilozării şi universalității „gustului", înțeles ca sinteză de norme literare, grefată pe o sensibilitate mult evoluată. Clasicilor, care postulau existența gustului etern, imuabil, li se răspunde că schimbarea gustului nu înseamnă şi decăderea sa. Intervine un proces de liberalizare accelerată a gustului cu motivare multiplă: prin colaborarea factorilor estetici, istorici, psihologici, sociali şi naționali. Rezultatul acestei convergențe este identificarea - tacită sau limpede exprimată - dintre bunul gust şi gustul modern, pe deplin subînțeleasă într-o „teză" ca aceasta a Cavalerului de Méré: „Nu trebuie să urmăm decît regulile şi metodele aprobate de bunul gust". De altfel, expresia *goût moderne*, *modern taste*, care se substituie tot mai mult lui *nouveau goût* pe parcursul secolului al XVIII-lea, demonstrează tocmai această conştiință şi necesitate a evoluției şi a sincronizării cu exigențele unei noi sensibilități şi realități interioare. Şi pentru D-na de Staël revoluția în literatură echivalează cu „a da regulelor gustului, în orice direcție, cea mai mare libertate". Este de observat, fie şi în treacăt, că noțiunea gustului liberalizat, modernizat, gust *liberty*, s-a păstrat intactă pînă în epoca actuală.

Fenomen contagios de „modă", gustul modern începe să-şi revendice şi o dimensiune socială. De pe acum se pun bazele a ceea ce se va numi sociologia gustului asociată investigației actuale a ideii de „modern", cu neputință de înțeles în afara unor coordonate colective care se numesc: „circulație", „public", „succes", prin extensiune mass media. Întreaga *Querelle des anciens et des moderns* exprimă şi o astfel de controversă, a succesului de public; legitimarea sa devine nu număr o problemă teoretică, ci şi o preocupare imediată, acută.

Din aceleaşi cauze, gustul modern se localizează, se „naționalizează". Modernitatea se opune gustului universal, supratemporal, supranațional. Această abstracțiune face loc particularităților şi reacțiunilor etnice, definite prin conceptul „la mode du pays", reflex al unei faze bine determinate a evoluției sale istorice. Modernul descoperă, instituie şi cultivă „complexul național" al literaturii, ceea ce se va numi ulterior, mai ales în ideologiile sud-estului european, „specificul național". Este echivalentul romanticului „geniu al popoarelor",

element fundamental al noutății şi originalității literare. Concluzie eminamente „modernă", care scoboară în plin secol al XVII-lea, cînd începe să se descopere că „gustul națiunilor este diferit", supus circumstanțelor istorice şi geografice şi, ceea ce este cel mai important, „spiritului națiunii noastre", în speță franceză (Fr. Ogier). Rădăcinile acestei orientări au putut fi urmărite pînă în Renaştere, generatoare de „mituri" naționale, paralele savante, comparații literare şi extra-literare, întoarse toate în favoarea „modernilor", investiți încă odată cu funcția de arhetip, de fenomen originar. Asociat unui cadru cosmic simbolic, arhetipul național va genera adevărate categorii spirituale, pe deplin constituite în secolul al XVIII-lea: „gotic", „nordic", „scandinav", etc.

În *Ramuri*, VIII, nr. 12, 1971, p. 10.

MODERNUL ŞI EVOLUȚIA CONŞTIINȚEI LITERARE (III)

Consecința directă a orientărilor trecute în revistă: o nouă atitudine față de limbajul literar, conversiunea radicală a expresiei în favoarea limbilor moderne, „vii", a căror superioritate față de limbile clasice, ,,moarte", inspiră lungi, insistente şi pasionate polemici. Se ştie, de altfel, că una din cauzele *Querelle*-i în secolul al XVII-lea a constat şi în dilema: în ce limbă să fie redactate inscripțiile monumentelor publice? Semnalul scepticismului pentru limbile latină şi greacă trebuie căutat tot în Renaştere, chiar dacă în forme fugitive, lipsite încă de largă audiență. Totuşi, de pe atunci se observă că fiecare limbă are perfecțiunea (L. Bruni) şi chiar superioritatea sa (Du Dellay). Pedagogia epocii dă şi ea semne evidente de nemulțumire față de consumarea tinereții în studiul limbilor moarte, inutile. Rațiunea vorbeşte toate limbile. Poți deci la fel de bine să te exprimi în franțuzeşte, ca şi în greceşte sau latineşte. Nu înseamnă că eşti Homer sau egal lui dacă-1 citeşti în original - se va spune - şi pe bună dreptate - în secolul al XVIII-lea. Reabilitarea este completă: „Limba franceză este la fel de abundentă, elegantă, armonioasă, precisă, ca şi limba greacă". Constatări analoage cu ale lui La Motte face, în aceeaşi perioadă pentru limba italiană, Giulio Cesare Becelli. Este prima fază care deschide drumul descoperirii şi valorificării folclorului, tradițiilor literare naționale, „naționalismului" şi „tradiționalismului" romantic.

În sfîrşit, „modernul” constituie o foarte convingătoare ilustrare a progresului literar, un capitol de mari proporţii al teoriei generale a progresului, care dezvoltă toate concluziile implicate în noile concepte: „emulaţie”, „creaţie liberă”, „spirit critic”, „evoluţie”, „actualitate” ete. Noţiunile sînt solidare, aproape sinonime: „modernul este produsul progresului, progresul este „modern” prin definiţie. Cu nuanţa - care ţine de esenţa succesului social - că ideea de modern constituie expresia populară, divulgată, vulgarizată aproape, a ideii de progres, cu mare putere de circulaţie în publicul literar, difuzată şi consolidată printr-o bună „publicitate”. Căci modernul, în perioada *Querelle*-ei *des anciens et des modernes*, este prototipul ideii - slogan, ideii-vedetă, lansată prin procedee care vor cunoaşte o tot mai mare dezvoltare: broşuri, pamflete, parodii, polemici, discursuri, „eseuri”, cointeresarea mediilor sociale influente (saloanele, Academia, Curtea), metode eficace pentru schimbarea gustului public, printr-o adevărată acţiune de „propagandă”, în Secolul luminilor, tehnica acestei „subversiuni” anticlasicizante, asociată întregii subminări ideologice a vechiului regim cunoaşte proporţii considerabile.

Pentru a nu reţine decît esenţa acestei complicate şi abundente dezbateri, contribuţia efectiv originală a ideii de „modern” la teoria progresului constă într-o disociere, pe deplin justificată, între condiţia progresului literar, (prin extensiune artistic) şi ştiinţific. În timp ce în ştiinţe ritmul progresului se dovedeşte lent, prin acumulări şi achiziţii continui, în domeniul artistic-literar el este imprevizibil şi irepetabil. Altfel spus, modernii pot atinge şi depăşi, fără etape intermediare, pe clasici. Scriitorii actuali *eo ipso* moderni, pot deveni perfecţi dintr-odată, dincolo de orice etape intermediare şi succesiuni cronologice. Du Bos pune chiar punctul pe i: „Artele şi literele nu ajung la perfecţiune printr-un progres lent şi proporţionat cu timpul care a fost necesar cultivării lor, ci printr-un progres subit”. Ceea ce duce la concluzia că operele moderne n-au nevoie de stagiu de pregătire sau de evoluţie ca să concureze capodoperele clasice. Este de ajuns să apară o nouă personalitate, ca literatura să adopte un alt curs, să parcurgă o nouă etapă, instituind un nou cap de serie. Wotton, Marmontel şi alţii profesează tocmai astfel de idei, al căror sens este recuperarea şi anularea, dintr-o trăsătură de condei a decalajului istoric existent dintre clasici şi moderni.

Mai puţin îndreptăţită şi, în tot cazul, susceptibilă de precizări şi analize documentate se dovedeşte o altă disociaţie, de altfel întru

totul conformă progresului constant, indefinit şi ilimitat, specific Secolului luminilor. În timp ce această „lege" s-ar verifica integral în domeniul ştiinţelor, artele şi gustul artistic cunosc adesea perioade de stagnare, susceptibile de alterări şi decadenţă. „Arta desfăşurării ideilor în creaţiile spirituale poate să se piardă, literele decad, critica şi gustul dispar, autorii devin ridicoli sau grosolani în timp ce esenţa spiritului uman creşte în mijlocul oamenilor" (Marivaux). Progresul literar ar fi deci limitat: „Timpul - afirmă Turgot - face să apară mereu noi alte descoperiri în domeniul ştiinţelor; dar poezia, pictura, muzica au o limită fixă, determinată de geniul limbilor, imitaţia naturii, sensibilitatea mărginită a organelor noastre, pe care aceste arte o ating încet şi pe care nu pot s-o depăşească". În rest, în favoarea progresului literar lucrează două argumente tipice, de paternitate aşa zicînd generală, întrucît natura evoluează, iar arta este imitaţia naturii, arta evoluează, în mod necesar. Un astfel de silogism apare, între alţii, la Saint-Evrément. Al doilea, pare să aibă ca iniţiator pe Charles Perrault: „Cunoaşterea, tot mai profundă şi mai exactă, pe care am dobîndit-o despre inima omului şi sentimentele sale cele mai delicate şi mai fine, o dată cu pătrunderea lor" (*Parallèles*..., II, dial. III). Progresul literar ar fi deci rezultatul unui exerciţiu analitic, unei noi viziuni asupra sufletului omenesc. Modernul promovează în orice caz conştiinţa literaturii subiective şi introspective.

Foarte actuale, destinate unei mari cariere efectiv moderne care ar merita - singure - un studiu aprofundat sînt şi virtualităţile de ordin „critic", surprinzător de solidare cu unele orientări interioare ale criticii literare moderne şi, pe alocuri, chiar actuale. Pare evident, mai întîi, că aceeaşi afirmare a ideii de „modern" imprimă, încă din secolul al XVIII-lea, un puternic impuls criticii literare, asociată în mod organic întregului efort şi spirit criticist al epocii. Timpul, istoria, tradiţia selectează în mod absurd şi arbitrar. „Valorile clasice se bucură de prestigiul necontrolat al inerţiei, prejudecăţii şi conformismului. Gustul modern refuză această servitute: „Homer - declară La Motte - este supus liberului examen al raţiunii. Autoritatea şi tradiţia nu mai sînt actuale în domeniul literaturii". Principiul are mare ecou, întrucît răspunde unei noi necesităţi spirituale, care recunoaşte criticii literare, la drept vorbind primul său statut „filozofic", în orice caz „teoretic": „La Motte, refuzînd să se închine în faţa lui Homer, a făcut pentru literatură ceea ce Descartes a făcut pentru filozofie". Comparaţia nu trebuie luată *tale quale*, ci în sensul unei noi profesii de credinţă

metodologice. Prin critici, „moderni" ai epocii, critica literară îşi „presimte" de pe acum vocaţia sa metodologică şi sistematică, începe să se descopere „adevărul" care nu va deveni evident decît în ultimele decenii, că nu se poate face critică literară fără o strînsă colaborare şi convergenţă de „metode" (umaniste, ideologice, ştiinţifice), fără - mai ales - o anumită orientare sau opţiune „filozofică" latentă sau declarată. Este ceea ce abatele Terrasson întrevede, în felul şi în limbajul său, cu destulă claritate: „Trebuie să introducem în aprecierea lucrărilor literare acelaşi spirit raţionalist folosit în studiile filozofice sau ştiinţifice. Raţiunea, nu autoritatea tradiţiei, nici consimţământul universal, este arbitrul natural al operelor spiritului".

Critica literară depăşeşte, în felul acesta, stadiul analizelor, judecăţilor empirice, sau dogmatice. Ea tinde să devină o disciplină a spiritului, un fel de embrionară *Geisteswissenschaft*. Că lucrurile stau astfel rezultă şi din faptul că metoda critică preconizată are în vedere numai principiile raţionale şi obiective ale artei (verosimil, bun simţ, bun gust, *bienséances*) şi controlul calităţilor tehnice, *le métier*. Cu alte cuvinte, acest tip de critică evoluează spre o critică de conţinut şi de valori formale, stilistice, de ţinută şi orientare, în fond, „neoclasică". Situaţie destul de paradoxală, dar întrutotul logică: orientarea raţionalistă a spiritului critic modern nu putea conduce în domeniul considerării literaturii, decît la un astfel de demers critic, sub semnul gustului intelectual. „Modernizarea" efectivă, în sensul relativizării şi subiectivizării judecăţii critice, apare dintr-o altă direcţie: prin raportare şi confruntare tot mai consecventă dintre observaţiile şi judecăţile literare obiective, „absolute", şi coordonatele „relative" ale operei literare, de ordin istoric şi geografic. Dialectica: principii clasice (universale) - realităţi istorico-naţionale (particulare), care începe să se contureze încă la Dryden („the age in which I live", „my own country"), aceasta va fi calea viitoarei critici istorice şi, în cele din urmă, sociologice. În estetică, drumul spre mariile tipologii stilistice („clasic" - „romantic", „littérature du Nord" - „littérature du Midi", pînă la „dionisiac" şi „apolinic", *Vollendung* şi *Unendlichkeit* etc.) pleacă, în esenţă, de la aceeaşi antinomie critică: clasic-modern, adevărată răspîntie de direcţii estetice. Dacă admitem permanenţa şi universalitatea acestor două categorii, întreaga istorie a criticii şi esteticii literare ar putea fi scrisă dintr-o altfel de perspectivă.

Care este situaţia actuală? Apariţia operelor inclasificabile, semi-teoretice, semi-poetice, a „poetului „dublat de critic", transformă

literatura într-un adevărat act critic. Fenomen incontestabil: critica invadează literatura, se contopeşte cu ea, îi dă un nou sens şi o nouă dimensiune, hipertrofie enormă care-i „dublează" raza de acțiune. Într-adevăr, opera continuă să se dezvăluie, să-şi deschidă semnificațiile latente prin lectură şi interpretare critică, funcția permanentă şi fundamentală a oricărei critici. Dar - în acelaşi timp - devenind ea însăşi „literatură critică", literatura se vede constrînsă, într-o măsură egală, la meditația şi investigația propriului său obiect, care în acelaşi timp o justifică şi o instituie. Critica devine deci un punct central de convergență şi de interferență a două planuri, un loc-geometric în care literatura trece în critică şi critica în literatură, limbajul prim (textul-obiect) şi limbajul secund (critica-subiect) suprapunîndu-se pînă la identitate. De unde un schimb reciproc şi permanent de sugestii, asociații, disociații, analize şi sinteze în cadrul căruia opera, lectura şi reflexia critică formează o totalitate indisolubilă, o unitate-organică indisociabilă.

Întreg acest proces obligă critica la un foarte serios efort de reconversiune, la o modificare structurală a programului şi metodei sale. În măsura în care este nevoită sau înțelege să rămînă numai „critică" - prin adoptarea unei atitudini de reflectare, investigare şi valorificare obiectivată a derivatului său, („critica-literatură"), critica este obligată să se transforme *ipso facto* într-o critică predominant teoretică, de un tip special. Dacă literatura modernă tinde tot mai mult să se afirme drept conştiință „critică" (programatică, estetică, „experimentală" etc), critica ideilor literare devine în mod necesar (față de momentul interior al literaturii) cea mai actuală activitate critică, singura formă de critică pertinentă şi integral adecvată vocației teoretice şi problematice a literaturii moderne. Critica criticii devine în felul acesta nu numai posibilă dar şi obligatorie, în sensul total al cuvîntului: critică a conştiinței critice a literaturii.

Niciodată nu s-a putut face critică decît prin raportare la concepte. Într-o perspectivă estetică infuză sau explicită. Dar în epoca noastră literatura însăşi constrînge critica la acest regim teoretic. Ceea ce, în trecut, constituia doar o perspectivă exterioară, din afara literaturii, reprezintă, la faza actuală, o determinare funcțională, din interiorul literaturii. De aici şi „explozia" critică actuală (cu premise în abundență, încă de pe atunci în creştere - şi pentru unii profund iritantă - a comentariilor-publicisticii secolului al XVIII-lea), pe care Baudelaire, Mallarmé, Proudhon şi mai ales Lautréamont au presimțit-o din plin. Ultimul constată sarcastic (*Poésies*, II, 1870): „Judecățile

despre poezie au mai multă valoare decît poezia. Ele sînt filozofia poeziei. Filozofia, astfel înțeleasă, cuprinde poezia. Poezia nu va putea să se lipsească de filozofie. Filozofia va putea să se lipsească de poezie". Dar, mai ales, teoriile lui Oscar Wilde, din *The Critic as Artist* (1880), se dovedesc de o rară putere de anticipație: „Prin dezvoltarea spiritului critic vom deveni absolut moderni, în adevăratul sens al cuvîntului modernitate"; „cea mai modernă formă de creație" – critica; „facultatea critică" a creației; este mult mai greu să vorbești despre literatură decît s-o faci. În special profeția: „Viitorul aparține criticii" demonstrează întreaga potențialitate și capacitate de adaptare a ideii de „modern" în evoluția actuală a spiritului literar: reflexiv, critic, dominat de o acută conștiință problematică a literaturii.

În ultimele decenii critica a parcurs, fără îndoială, una din cele mai importante perioade ale istoriei sale. Ceea ce la Wilde, la alții, părea un paradox sau o utopie estetă, epoca noastră a realizat-o din plin: critica literară a devenit un gen autonom, cu tendințe hipertrofice, pe punctul de a „înghiți" întreaga literatură. Critica și-a impus tot mai mult obiectivele, metoda, stilul specific și a izbutit în cele din urmă să fie citită și pentru ea însăși și foarte adesea numai pentru ea însăși. Citim critică, așa cum citim poezii sau romane: pentru plăcerea construcției, subtilitatea analizei, unghiul de percepție, punctul său de vedere. Progresul este enorm și marea evoluție intelectuală a publicului i-a dat un și mai puternic impuls. Epoca noastră a descoperit această nouă voluptate, literară și în același timp paraliterară. Critica scrisă cu majusculă, în cadrul, căreia critica ideilor literare constituie cea mai nouă, cea mai modernă ipostază. Repetarea acestor idei, exprimate și în alte împrejurări, este impusă de însăși logica demonstrației noastre.

În *Ramuri*, IX, nr.1, 1972, p. 10.

MODERNISMUL (I)

De formație mult mai tîrzie (dicționarele îi fixează apariția abia la sfîrșitul secolului al XlX-lea), modernismul este confundat adesea cu noțiunea, foarte înrudită, de *modern*. Cauza acestei sinonimii, în același timp abuzivă și explicabilă, trebuie căutată în faptul că ambele concepte participă la sfera ideii de „actual", „prezent", „recent", în interiorul căreia tind să se identifice pînă la suprapunere. Limbajul

curent nu face distincțiile necesare, evidente totuşi: în timp ce a fi modern şi modernist reprezintă o calitate, un atribut, o stare de fapt, modernismul constituie un curent (sau un ansamblu de curente ideologice, literare, artistice, etc), o teorie estetică, un stil, un grup de fenomene, care au la bază realitatea modernă, sincronică vieții contemporane, imediate.

Conceptul de modernism include şi în acelaşi timp depăşeşte ideea de *modern*. Modernismul, fireşte, este eminamente „modern". Nu însă şi identic cu noțiunea de *modern* pe care o absoarbe.

În publicistica noastră confuzia se face simțită încă de la început, situație de altfel inevitabilă. Mai simptomatic este faptul că eroarea are tendința să se perpetueze, să nu cedeze terenul. Căci, dacă pentru Emil Isac, deloc estetician, Modernismul pe toate liniile, însemna peisaj industrializat, „nu numai păsări, ci şi aeroplane" (*Noua revistă română*, 20, 1913), pe scurt, realități tehnice moderne, a înțelege şi azi prin modernism doar „partea cea mai nouă din sfera modernului" (Edgar Papu, *Modern, Modernism, Modernitate*, *Gazeta literară*, 6, 1968), reprezintă, în fond, reluarea aceleiaşi determinări strict cronologice. Numai că modernism nu este echivalent în esență, cu superlativul modernului, prin exacerbare şi supralicitare. Notele de bază ale conceptului sînt substantivale, nu adjectivale, cu tendință de îngustare şi specializare continuă.

În sensul cel mai larg posibil, noțiunea de modernism se aplică tuturor curentelor şi tendințelor inovatoare din istorie (religioase, filozofice, artistice etc), ansamblul mişcărilor de idei şi de creație care aparțin sau convin epocii recente sînt moderne în condiții istorice date. Din acest punct de vedere, nu este exagerat a crede că fiecare literatură, epocă sau perioadă spirituală, are „modernismul" său. „Libertinii", „modernii" din timpul *Querelle*-ei „enciclopedism" au reprezentat, la diferite faze istorice, forme specifice de „modernism", azi fără îndoială, desuete. De unde necesitatea definirii continui, mereu atente, a modernismelor, în funcție de toate particularitățile specifice ale literaturilor naționale. Modernismul românesc este sincronic, nu însă şi identic cu modernismul literaturilor occidentale. Modernism a fost denumită, de altfel, şi mişcarea de reformă a bisericii catolice inițiată la începutul secolului nostru, condamnată de Pius al X-lea prin enciclica *Pascendi* (1907). Tendința actuală de *aggiornamento*, atît de activă în cadrul catolicismului contemporan, reflectă acelaşi spirit de modernism şi modernizare a vechilor structuri.

Sînt denumite în mod curent moderniste totalitatea mişcărilor ideologice şi artistice, care tind, în forme spontane sau programatice, la ruperea legăturilor cu tradiţia, prin atitudini anti-academice, anti-conservatoare, anti-tradiţionale de orice speţă. Orientarea apare în toate manifestele „moderniste" străine şi române, cu formule citabile de la Ion Minulescu, în *Revista celorlalţi* (1908): „Libertatea şi individualitatea în artă, părăsirea formulelor învăţate de la cei mai bătrîni, tendinţa spre ce e nou", pînă la *Punct* (4,1924): „Celor slabi şi învechiţi în veştminte le zicem tare: Vae victis" şi *Alge* (2,1923): „Dărîmaţi-vă rădăcinile trecutului". Orice eliberare de dogme şi standarde tradiţionale, orice dislocare de idei şi forme date, reprezintă un gest de esenţă modernistă. Definiţia, deşi foarte generală, este superioară sensului precedent, întrucît include un început de circumscriere ideologică şi deci de precizare a unui conţinut teoretic: „Ruperea sistematică a legăturilor cu trecutul, nesocotirea înaintaşilor şi goana după noutate" (Al. Philippide, *Modernismul şi tradiţia*, *Adevărul literar*, 23 mai 1937).

Într-o accepţie foarte răspîndită în istoria şi critica literară de pretutindeni, modernismul reprezintă o noţiune globală, o etichetă generală aplicată şi aplicabilă tuturor mişcărilor estetice literare post-romantice. Asimilarea celor două noţiuni apare foarte limpede încă la Baudelaire, pentru care romantismul este „expresia cea mai recentă şi mai modernă a frumuseţii" (*Salon de 1846*, I, *A quoi bon la critique?*). Ideea face mari progrese în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, în special sub impulsul fraţilor Goncourt, teoreticieni ai „literaturii care se inspiră numai din actualitate şi din aspectele vieţii în spaţiu, al cărui nume este... modernismul" (A. Thibaudet, *Refléxions sur la littérature*, 1938).

Prin extensiune, au fost incorporate şi asimilate succesiv modernismului totalitatea curentelor literare „moderne" (simbolism, expresionism, dadaism, suprarealism, abstracţionism, purism, *modern style*, în artele decorative etc), conturate după 1880 şi pînă în epoca actuală. Această identificare se constată şi la Macedonski (*Opera lui A. M.*, p. 638). Se reţine totuşi faptul că, exceptînd mişcarea literară hispano-sud-americană de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, nici unul din curentele amintite nu se intitulează moderniste. Titulatura aparţine exclusiv publicisticii şi criticii curente, unde produce nu puţine simplificări şi confuzii. În interiorul acestei categorii atît de generale, diferenţierile specifice tind să dispară cu totul într-o pastă confuză şi omogenă.

Aplicat prea multor direcții estetice, modernismul sfîrşeşte prin a deveni o noțiune goală de sens.

În *Cronica*, III, nr. 26, 1968, p. 9.

MODERNISMUL (II)

Adevărata înțelegere a modernismului implică depăşirea coordonatelor strict cronologice, negative şi de conjunctură istorică. În esență, modernismul constituie un act spiritual, definit printr-un dinamism specific, ale cărui note tipice par a fi următoarele:

a) Asimilarea şi cultivarea ideilor şi valorilor moderne, prin adaptare şi sincronizare continuă la „spiritul timpului", la stilul, idealurile şi tendințele cele mai noi ale epocii. Modernismul este expresia evoluției celei mai recente, pe diferite planuri, efectul progreselor spirituale celor mai înaintate. Acest aspect - capital - a fost intuit fugitiv şi de L. Rebreanu (*Modernismul*, *Rampa*, 234, 1912).

b) Modernismul transformă ideea de modern într-o valoare de şoc. El nu se mulțumeşte cu recunoaşterea şI cultivarea unei stări de fapt, ci urmăreşte afirmarea sa energică, în forme radicale, intensificate la maximum. Modernismul este agresiv, avangardist, „furios". Spiritul său exaltă, cu o formulă a lui F. M. Marinetti, *moderno-latria*. A fi modern cu orice preț şi în orice împrejurare, a face din modernism un principiu activ şi intransigent de creație, acesta este resortul său interior.

c) În egală măsură modernismul reprezintă un fapt de conştiință şi de voință. Modernismul se vrea actual, modern, integrat epocii. Spiritul său este voluntarist şi imperativ. „Trebuie să fim absolut moderni", iată o declarație de principii cum nu se poate mai modernistă (Rimbaud, *Une saison en enfer, Adieu*, 1873). Modernismul ia cunoştință de sine, se entuziasmează, se cultivă şi se proclamă ca atare. El îşi propune să recupereze întîrzierile, să reducă decalajele, să realizeze sincronizarea desăvîrşită şi de pe aceste baze să anticipeze viitorul. Modernistul de orice tip ştie că este „modernist", îşi impune să fie „modernist". Din intensificarea ritmului înaintării, el îşi face un program de acțiune, o formă de *Kunstwollen*: „Adevăratul, prețiosul modernism, înseamnă rîvna (s. n.) de a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului" (L. Rebreanu, *Modernismul*, *Mişcarea literară*, 21, 1926).

d) Gustul, necesitatea şi voinţa de a fi modern se transformă în şi prin modernism într-un adevărat program teoretic de acţiune. Modernismul tinde să se sistematizeze într-un corp, chiar dacă foarte elastic, de principii. El îşi fixează anumite jaloane, trece la teoretizarea unor situaţii de fapt. Conştiinţa de a fi modern îmbracă forme lucide, nete, bine definite. Dintr-un conţinut şi o calitate modernă se extrage un proiect, o previziune organizată, uneori chiar un „sistem teoretic", „o formulă de artă completă" (A. Thibaudet, *Refléxions sur la littérature*, 1938). Modernismul reprezintă impulsul modernităţii, organizarea şi teoretizarea sa, programarea actului de a fi modern.
e) Din toate aceste motive, modernismul se caracterizează şi printr-un accentuat spirit de manifest. El vine şi aruncă proclamaţii, sloganuri, cuvinte de ordine. Face agitaţie şi propagandă literară. Formulează şi răspîndeşte mesaje. Vocaţia sa este declaraţia de principii, profesiunea de credinţă, proclamaţia solemnă, actul justificativ şi explicativ.

Întîmpinat periodic cu mari rezerve şi diatribe, modernismul cade în mod inevitabil şi sub exigenţele legitime ale criticii. O serie de obiecţii se dovedesc întru totul întemeiate. Altele, şi poate cele mai grave, au la bază prejudecăţi şi confuzii evidente de planuri. A reduce modernismul la curentele aşa zise „decadente", este fără îndoială simplist, elementar, în afara oricăror raţiuni estetice. Şi totuşi eroarea poate fi întîlnită adesea, la Ilarie Chendi, la mulţi alţi critici şi publicişti, în special de formaţie tradiţionalistă, conservatoare, dar şi la unii actuali. Atacul cel mai organizat poate fi întîlnit în paginile lucrării *Anarhismul poetic* de Const. I. Emilian (1932). Grele (şi greşite) acuzaţii de imoralitate sistematică (nu mai dăm citate) aduce şi *Modernismul* lui I.E. Torouţiu (1926). Acelaşi abuz de cuvinte, deplasat pe alte planuri, acuză modernismul de antirealism sistematic, de tot felul de „vicii", de „filtre mincinoase" (M. Beniuc), de atentat la bunele moravuri şi idealuri literare. Nu ne vom ocupa de această accepţie total negativă, străină de orice noţiune de artă literară.

Mult mai serioase, demne de luat în consideraţie, sînt obiecţiile cu caracter estetic, de rezumat în cîteva propoziţii :
a) Fenomen în bună măsură de modă intelectuală, modernismul îşi asumă toate servituţile şi superficialităţile modei: perimare capricioasă, inevitabilă, snobism, mimetism, fără aderenţă reală. „Modernismele" vin şi pleacă. Ele sînt emblema vie a efemerului literar.

b) Produs al sincronizării imediate, tradus prin acte mecanice de imitație și mimetism, modernismul introduce adesea în literatură articole de import, exotice, neasimilate, total exterioare substanței sale specifice. De unde inevitabile acte de adeziune superficială, pastișă, contrafacere literară, lipsită de orice valoare.
c) Eroarea devine posibilă deoarece modernismul se reduce, nu în puține împrejurări, la simple gesturi de afectare, lipsite de orice originalitate reală. Obiecția se aude mereu. Preferăm să dăm cuvîntul unui vechi „modernist", Macedonski, cu un text din 1897 (*Opera lui A.M.*, p. 593): „În domeniul artei, ce importă este ca curentele să nu fie false și nesincere. Literatura modernă a ajuns deja sau tinde să ajungă la un rezultat nefericit, dezastruos pentru spiritul omenesc".
d) Exagerarea acestei atitudini, mult mai frecventă decît s-ar crede, transformă orientarea modernistă într-o adevărată mistificație literară. Unii autori, avizi de succes, se complac în poze și gesticulări zgomotoase, stridente, de o afectare insuportabilă. Simularea, sub orice formă, nu poate fi decît antipatică, detestabilă (Cezar Petrescu, *Prejudecata modernistă*, *Gîndirea*, 20 aprilie 1924).
e) Pseudo-modernitatea se dublează nu o dată cu atitudini de exorbitanță și intoleranță, adevărată tiranie a modei și a modernismelor în succesiune, profund disprețuitoare pentru valorile clasice, stabile, solide ale culturii. Unii merg cu infatuarea pînă acolo încît întrețin mitul talentului prin simplă apartenență la o estetică modernistă oarecare. Numai că modernismul nu conferă nimănui, din oficiu, geniu și talent. A fi „modernist" este una, a fi creator alta. Noțiunile nu se exclud, dar nici nu se implică obligator.
f) În mod analog, modernismul nu poate fi asimilat, cum frecvent se constată, nici esenței poeziei. În această accepție, noțiunea se dovedește, o dată mai mult, improprie. Modernismul se referă, cel mult, doar „la un aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare realizat de poezie" (Ion Barbu, *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu*, *Ideea europeană*, 206, 1927). Homer nu este „modern" și nici n-avea noțiune de „modernism". Și totuși este poet. Opera oricărui poet clasic din lume infirmă această teză modernistă, poate cea mai șubredă dintre toate.

În *Cronica*, III, nr. 27, 1968, p. 9.

NARAȚIUNE ŞI ISTORIE

Produsul literar al tehnicii epice este, firește, narațiunea. Definirea sa exactă întîmpină însă dificultăți de terminologie şi analiză. Apar de timpuriu o serie întreagă de sinonime aproximative ale acțiunii şi modului de „a povesti" şi „se pune chiar întrebarea dacă excesul de rigoare este într-adevăr necesar, cît timp conceptul central rămîne acelaşi. Se poate admite totuşi utilitatea analitic-estetică a disocierii între materia şi forma narațiunii, între conținutul nud şi elaborarea sa epică. De unde două mari grupe de formule - trebuie subliniat mereu - destul de ambigui. Dacă istoria este fundamental „epică", atunci orice narațiune conține o istorie. Narațiunea este deci o histoire, o *story*. Şi în românește, „a spune istorii" înseamnă „a povesti". Definiția închide situația esențială: relația unor evenimente, fapte, întîmplări trecute, care s-au consumat, au fost, au devenit „istorice". Asemenea oricărei istorii, narațiunea poate fi rezumată, comprimată, schematizată, redusă la esențial. În felul acesta, poate să apară şi argumentul povestirii, propoziționea epopeii, noțiuni specifice vechii retorici şi poetici.

În acelaşi timp, istoria narativă a fost şi este privită ca o *fabulă*. Mai întîi, în înțelesul tradițional, de ficțiune, invenție, povestire imaginară („Poemul epic este o fabulă", P. Le Bossu, *Traité de poème épique*, 1675), de acțiune îmbogățită prin episoade, sau de imitare a unei acțiuni, în sens aristotelic. Apoi, prin contribuția formaliştilor ruşi, moderni, fabula începe a fi înțeleasă drept „materialul care serveşte la formarea subiectului", ca totalitate a evenimentelor brute, materie primă, preliterară, necesară construcției narative: ce s-a petrecut efectiv, ce evenimente şi personaje intră în scenă, etc. Pe scurt, simpla temă, care poate fi parafrazată sau rezumată în cîteva cuvinte. Noțiunile: pretext, anecdotă, motiv, foarte apropiate, nu pot fi nici ele ignorate. Să reamintim, în trecere, că încă din secolul al XVIII-lea, în definiția fabulei intră „evenimentele" şi chiar „motivele" (Abbé de Pons).

Dezvoltarea elementelor narative dă naştere la ceea ce s-a numit, tot în tradiție artistotelică, *intriga*, înlănțuirea peripețiilor: recunoaşteri, întîmplări, episoade, etc. În Renaştere, intriga se mai numea şi „artificiul epicului": modul de tratare a materiei (T. Tasso). Dar cele mai bune formulări nu aparțin acestei perioade, nici clasicismului, ci tot secolului al XVIII-lea, mai ales lui Marmontel: intriga este „un lanț în care fiecare incident formează o verigă", „o combinare de circumstanțe, incidente, interese şi caractere din care rezultă, în aşteptarea evenimentului,

incertitudinea, curiozitatea, nerăbdarea, neliniştea, etc". Definiţiile moderne nu adaugă nimic esenţial.

Este îndreptăţită asimilarea intrigii cu noţiunea de acţiune sau subiect? În planul material al naraţiunii („materie", „conţinut"), fără îndoială. Dovadă şi oscilările traducătorilor lui Aristotel şi ale altor texte antice. Subiectul constituie succesiunea narativă la modul plan, firul epico-istoric, axul central, tot ceea ce se desfăşoară şi poate fi povestit „în lanţ". Apare însă şi o altă accepţie, extensivă, de tip formalist-structuralist, conform căreia subiectul constituie, „modul de utilizare al evenimentelor", afabularea, inclusiv totalitatea procedeelor folosite în procesul naraţiunii, „tratamentul artistic al fabulei". În această împrejurare există riscul să nu se mai facă nici o diferenţiere precisă între procedeele specific epice ale „subiectului" şi „subiectul" estetic-literar propriu-zis, respectiv structura. Dacă „subiectul" este „prezentarea în ordine artistică a motivelor", „complexul de motive", accentul principal cade inevitabil pe ideea de „ordine artistică", de „structură". Cum, de altfel, se şi întîmplă prin traducerea ideii de acţiune, subiect etc, dar şi de imitaţie epică, prin cuvîntul englezesc *plot*. Şi mai ales prin extinderea acestui concept (*plot*) asupra întregii condiţii literare: acţiunea finalizată, sens, unificarea efectului final, conform concepţiei criticii „neo-aristotelice" americane.

Analiza demonstrează că naraţiunea nu se identifică nici integral nici în esenţă cu nici unul din aceste elemente, pe care le combină şi le organizează într-un regim propriu. Sfera sa este supraordonată, în primul rînd în sens supra-istoric, supra-evenimenţial (barbarismul trebuie acceptat ca un expedient terminologic).

Evenimentele acţiunii istorice nu se confundă cu evenimentele acţiunii epice. În timp ce conţinutul (respectiv „fabula", „intriga", „acţiunea", „subiectul" istoriei) este exclusiv, evenimentul real, consumat în timp şi spaţiu, evenimentul narativ, celula epică propriu-zisă este *inclusivă*. Ea poate povesti practic orice, de la fapte diverse, la aventuri spirituale şi la aflarea unor semnificaţii ascunse, de pildă ce înseamnă Graal-ul, ca în romanele medievale. Orice fapte pot deveni obiectul sau subiectul unei fabule, intrigi, acţiuni etc. Dar deosebirea esenţială rămîne alta: în timp ce istoria se dovedeşte, cel puţin sub raport anecdotic, faptic, „evenimenţial", irepetabilă, naraţiunea poate fi repetabilă, chiar în interiorul naraţiunii înseşi: o naraţiune povesteşte o altă naraţiune, povestea unei alte poveşti (cazuri clasice: *1001 de nopţi, Decameronul* etc). Istoria se povesteşte singură şi odată pentru totdeauna. Naraţiunea

trebuie povestită şi poate fi re-povestită. Înțelegem foarte bine de ce prestigiul istoriei şi al conținutului său continuă să fie foarte mare în epică: obsesia evenimentului real este reminiscența originei mitico-istorice a epicului. Totuşi, ca un eveni-ment oarecare să poată fi narabil, el trebuie să sufere o anume metamorfoză, să întrunească un număr de condiții esențiale, minimale.

Evenimentul istoric se înfățişează global, unitar, „sălbatic". Spontaneitatea şi brutalitatea sa nudă dau conştiinței literare impresia „anarhiei", invaziei şi totalității copleşitoare. Narațiunea introduce în fluxul evenimentelor segmentarea, fragmentarea, izolarea unor secvențe. Se numeşte *secvență epică* un fapt bine delimitat de alt fapt. De unde apariția nu numai a episoadelor şi micro-povestirilor, dar şi a unităților narative şi a motivelor (cele mai mici părți indecompozabile ale narațiu-nii), unități epice ireductibile, care nu mai pot fi divizate. Conceptul de motiv cunoaşte şi o accepție estetică largă: aspectul concret individual al operei; deci cîte opere, atîtea motive. Alteori, ideea de motiv se reduce doar la materialul faptic, tematic, al unei lucrări literare. În acest sens, motivul încetează a mai fi o particularitate specifică a epicului, liricului, sau dramaticului.

Noțiunea rămâne însă utilă, fiindcă ea poate defini în primul rînd două situații epice specifice: „atomizarea" narațiunii istorice, reduc-ția sa radicală la scară epică, izolarea unui singur fapt ireductibil („s-a întîmplat ceva, care nu poate fi confundat sub nici o formă cu altceva"), şi „mişcarea" (conform sensului etimologic). Motivul impulsionează, „mişcă" acțiunea, o realizează, constituie elementul său motor. Ceea ce nu înseamnă că nu apar şi serioase obiecții: pulverizarea motivelor împinsă la nivelul simplei propoziții ia noțiunii de motiv orice caracter epic definitoriu. În plus, fenomen şi mai grav, dacă motivul poate fi comprimat într-o singură propoziție, ce defineşte şi rezumă tema epică, el anulează prin aceasta însăşi existența epicului, care implică în mod obligator desfăşurarea. Prin abstractizare extremă, epicul devine un fel de precipitat cristalizat al narațiunii, negîndu-şi propriul mecanism.

În timp ce evenimentul istoric concret, individual, irepetabil, etc. este rebel oricărei tipizări efective (cataloagele de fapte istorice sînt foarte elastice şi aproximative), narațiunea epică se dovedeşte infinit mai favorabilă tipologiei, stereotipiei, şablonizării stricte. Şi cu cît narațiunea este mai tradițională, mai folclorică şi ancestrală, cu atît situațiile-şablon, prefabricate, motivele şi leit-motivele pot fi mai bine identificate. Istoria este irepetabilă; narațiunile sînt sau pot fi recurente. Istoria imaginează şi

inventează mereu; narațiunea nu simte nevoia permanentă a acestui efort, fiindcă spiritul literar, implicit epic, lucrează deopotrivă în sensul abstractizării, tipizării şi al invenției. Logica sa interioară este în acelaşi timp universalizarea schematică şi combinarea infinită a elementelor schematizate. Acțiunile, în planul epic, se grupează singure în situații tipice, „coduri", mişcare dublată de tendința centrifugă a eliberării de sub constrîngerea „codului". Altfel nu s-ar explica persistența motivelor (noțiune şi mai bine definită prin „situație tipică"), temelor, tipurilor literare (nu numai folclorice), revenirea eternă a unor simboluri, întreg aspectul categorial al literaturii. Fenomenul explică şi predispoziția spre monotonie, repetiție şi mecanizare a epicului tradițional. Cu cît narațiunea este mai veche, stereotipă, cunoscută, cu atît ea parcă „stă pe loc", se învîrte circular şi nu mai respectă decît cu mare greutate procedeele „surprizei", Epicul pur, autentic, este structural antifolcloric.

Evenimentele istorice sînt cauzale, evenimentele epice devin funcționale, execută o acțiune necesară şi convergentă în interiorul unei structuri. Firește, şi aceste funcții pot fi tipizate (de ex. cele 31 de funcții invariante stabilite de V. I. Propp în *Morfologia basmului*), dar caracterul lor esențial rămîne sistemul specific de relații, instituirea unor raporturi constante, necesare şi funcționale, factor esențial al coeziunii oricărei unități narative. De unde introducerea unei ordini epice, diferențiată de cea istorică, purtătoare a propriei sale semnificații, organizări şi ierarhizări a faptelor narate. Tehnica funcționalității epice este prezidată de norma distanțării şi a procedeelor tipic narative: informarea, încetinirea, obstacolul, suspens-ul, surpriza. Se observă imediat că desfăşurarea evenimentelor istorice are un caracter net deosebit: ea nu informează, păstrează ritmul său imanent, nu implică obstacolul creator, nu-şi impune nici o amînare (cauzalitatea istorică nu se suspendă niciodată), nu calculează efecte în vederea surprizei. Istoria nu se dedublează pentru a se oferi conştiinței sale ca spectacol.

Deosebiri esențiale se constată şi în cadrul raportului narațiune/acțiune, imposibil de confundat, în ciuda afinităților evidente. Chiar dacă dorim să păstrăm termenul tradițional, acțiunea narațiunii se deosebeşte net de acțiunea istorică propriu-zisă: istoria n-are nici început, nici sfîrşit. Nimeni nu ştie cînd „a început" istoria, în timp ce orice narațiune are un început precis, un start, care este ştiut şi anunțat. Atît este de adevărat acest fapt, încît istoria nu-şi află „începutul" decît în şi prin intermediul unui text narativ (*Geneza*, orice fel de anale, istorii, cronici scrise, etc), care o instituie, începe s-o nareze. Apoi, narațiunea poate începe cu oricare moment al acțiunii istorice sau fictive. Mai ales

în această privinţă, disponibilitatea epică este excepţională: povestirea poate porni de la început, de la un stadiu ulterior, in *medias res* şi nu *ab ovo* şi chiar de la sfîrşitul acţiunii. După cum, ea se poate încheia şi pe parcurs, în oricare din aceste faze: la început, curînd după începerea acţiunii, sau în mijlocul ei. În interiorul acţiunii „mari", abstracte, naraţia îşi decupează propriul său segment, fragment, pe care-1 aşează oriunde pe axa abstractă a istoriei. Inserţia naraţiunii în istorie este deci perfect arbitrară, convenţională. Ea se intercalează oriunde şi oricît doreşte. Istoria este neîntreruptă. Naraţiunea se poate întrerupe în oricare punct al său, recuperînd la reluare episoadele uitate sau „sărite".

Asemenea istoriei, naraţiunea implică succesiune de evenimente. Narativ înseamnă succesiv. Doar că succesiunea narativă nu se confundă cu succesiunea istorică propriu-zisă. Ea nu este perceptibilă decît a posteriori şi numai ochiului analitic, deprins să încadreze evenimentele istorice (aparent haotice) în serii, lanţuri de cauzalităţi, structuri. Dimpotrivă, percepţia naraţiunii este concomitentă desfăşurării sale; ea merge *a posteriori* cu lectura. Totodată, înlănţuirea sau îmbucarea secvenţelor narative (*emboîtement*, *enchassement*: povestire în povestire) are totdeauna un caracter finalizat, concurent, care lipseşte - cel puţin în aparenţă - succesiunii istorice. Deci succesiune pseudo-aleatorie într-un caz, necesară în altul. În sensul că naraţiunea implică o logică imanentă, cu antecedenţi şi consecvenţi identificabili, previzibili şi acceptabili. Simbolul acestei situaţii ar fi noţiunea de destin, explicaţie metafizică a unei necesităţi logico-estetice: naraţiunea presupune propria sa succesiune logică. Ea se desfăşoară după „destinul" său, cu precedenţi şi succedenţi „fatali", care-şi fac acceptată propria lor verosimilitate.

Istoria este ireversibilă, naraţiunea poate fi reversibilă sau răsturnată. Ordinea istoriei este cronologică, naturală; a naraţiunii supra-istorică, artificială. Observaţia aparţine domeniului clasic. Cu precizarea nuanţei, însemnată, că sensul şi direcţia naraţiunii nu pot fi confundate. Dacă sensul, în orice naraţiune şi orice fragment al ei, este totdeauna unic, de înaintare, în direcţia sfîrşitului, pe parcursul unei secvenţe, ea poate lua uneori şi calea inversă, prin revenire, întoarcere din drum etc. Chiar în naraţiunile care încep cu sfîrşitul, desfăşurîndu-se îndărăt, retroactiv, *à rebours*, sensul rămîne acelaşi: înaintarea, progresiunea, către efectul final al soluţiei şi surprizei.

Istoria aglutinează acţiunile, fiind cumulativă, naraţiunea rămîne selectivă: din infinitatea de întîmplări pe care istoria le produce, naratorul extrage doar una (după doctrina clasică, faimoasa normă a „unităţii de acţiune"), sau mai multe. În orice caz, doar cîteva, un număr

precis, limitat de acțiuni, care pot fi juxtapuse, deci paralele; alternate, deci supra sau subordonate; interferente deci coexistente, etc. Succesive sau simultane, narațiunile se dovedesc însă totdeauna restrictive, optative, în raport cu imensa ofertă narativă a istoriei.

Aparent, istoria prezintă o structură narativă etern deschisă, infinită („nu se sfîrşeşte niciodată"), iar narațiunea una închisă, în sens de secvență şi discurs încheiat, finit (orice operă are un „început" şi un „sfîrşit", conform doctrinei clasice). Totuşi, lucrurile par - şi uneori chiar se petrec - invers. Istoria, odată consumată, ea se închide sub ochii noştri, devine automat finită. Fiecare moment istoric reprezintă un absolut, care suprimă propria sa durată. Istoria, odată consumată, ea ne imobilizează în interiorul secvenței sale, ne izolează între două limite. Cu totul altfel se întîmplă în cazul narațiunii, determinată de aspirația infinită de cunoaştere, propulsată de curiozitatea noastră nesățioasă. Dovadă tehnica de „serial" a Şeherezadei, poveştile cu 1001 de nopți şi zile, care se leagă unele de altele în serie continuă. Succesiunea şi inerția narațiunii este atît de puternică, încît orice deznodămînt produce satisfacție şi tristețe în acelaşi timp. Regretăm sfîrşitul. În orice caz, încheierea, finalul narativ constituie o adevărată infracțiune a ordinei şi latenței narative deschise. Surpriza epică decurge din chiar această schimbare neaşteptată de regim.

Istoria, în sfîrşit, nu este nici gratuită, nici arbitrară (ininteligibilul, „iraționalismul" său este totdeauna aparent, imediat, descifrabil *a posteriori*), în timp ce epicul tinde să se apropie integral de condiția gratuității, purității, a propriei sale cauzalități şi finalități imanente. Iar aceasta se reduce, în ultimă analiză, la impulsul invincibil al succesiuni infinite, libere (necanonizate), imprevizibile, care-şi găseşte realitatea, rațiunea şi atracția în propria sa mişcare de înaintare. Epicul integral va fi deci sacadat, eruptiv, impulsiv chiar, fără motivare, proiectat spre un punct necunoscut, enigmatic, care-l atrage ca un pol magnetic nelocalizat pe nici o hartă. Din care cauză, epicul pur n-are nevoie de eroi propriu-zişi şi cu atît mai puțin de „tipologie", sau de povestitori declarați (vezi istoriile anecdotice, nuvelele din Renaştere, multe texte moderne), ci numai de agenți ai acțiunii, participanți activi, denumiți uneori actanți, al căror rol este doar să comită acte în serie. Deci epicul pur se confundă cu actul pur. Situația sa limită se dovedeşte atît de exigentă, încît logica actului pur refuză pînă şi logica narației organizate, opera literară structurată ca atare.

În *Ramuri*, XI, nr.1, 1974, p. 8.

SEMANTICA IDEII LITERARE

Explicația esențială a caracterului categorial al ideilor literare este dată de o serie de elemente din sfera raporturilor gîndire-limbaj. Mecanismul gîndirii şi al limbajului are o structură categorială intrinsecă, incipientă. La „începutul" oricărui proces de gîndire nu întîlnim decît conceptele cele mai generale, cele mai abstracte. Limbajul elimină particularitățile individuale şi dă expresie, în primul rînd, categoriilor, noțiunilor simple, ireductibile, universale, doar ulterior adaptate varietății obiectelor experienței concrete. De unde o tendință spontană spre stabilitate, constanță, recurență categorială, grupare „etimologică" de cuvinte („familii" de noțiuni).

Orice terminologie - literară în speță - dovedeşte o mare capacitate de reducere la unitate, de la heterogen la omogen, la principii, legi, secvențe şi corelații stabile, abstracții şi generalități, capabile să selecteze şi să concentreze, într-o singură entitate teoretico-verbală, o întreagă „lume", un „univers" teoretic-literar, de mare diversitate de procedee şi nuanțe semantice. Tendința fundamentală este de a fi permanent „radicală", de a urca şi a se revendica în mod esențial şi constant de la „origini", respectiv de la „etimonul" său teoretico-lingvistic specific.

Orice generalizare a unui aspect particular al ideii literare, într-una din ipostazele sale fragmentare, istorice, devine un atribut esențial al ideii literare definită în totalitate ca sistEm şi structură. Această structură sistematizează, generalizează şi conferă calitate totalității notelor particulare identificabile pe parcursul analizei, de-a lungul întregului traiect istoric al ideii literare. Calitatea de bază se transmite tuturor sinonimelor, etapelor şi nivelelor semantice ale cuvîntului definiție.

Sfera ideii literare se dovedeşte invariabil şi inevitabil mai vastă decât a conceptelor din care este constituită sau care o definesc. Explicația stă în faptul că ideea literară anticipă şi prefigurează conceptul respectiv într-unul din stadiile sale anterioare posibile: embrionar, fragmentar, sau potențial (ca virtualitate integrală). Multe şi uneori chiar toate elementele esențiale ale unui concept pe deplin cristalizat şi exprimat într-o anume perioadă istorică precis determinată (baroc, clasicism, originalitate, realism, romantism etc), apar, sînt formulate, au putere de circulație, sînt discutate, controversate, adesea cu mult

înaintea enunțării *expressis verbis* a conceptului corespunzător. Existența, destinul şi istoria ideilor literare nu este în nici un caz legată în mod esențial şi definitoriu de existența sau non-existența etichetelor verbale.

Această realitate pune din plin atît problema nominalismului, cît şi a formalismului terminologic, poziții pe care le respingem în egală măsură.

Pentru noi, definiția ideii literare nu este, şi nu poate fi în nici un caz, doar un *flatus vocis*, în sensul că ideile literare, în formularea lor conceptuală, ar fi numai simple *nomina*, semne arbitrar-convenționale sau aleatorii pentru realități literare ori echivalențe teoretice independente, neaderente, neconvergente şi nesolidare „etichetei" verbale care le identifică, le „dă un nume" şi le consacră prin punere în circulație. Trebuia tradus, într-o perioadă precis determinată, un cuvînt grecesc, *grammatica*, şi astfel a apărut literatura. Dar realitatea „literară" exista, bineînțeles, şi înaintea apariției acestui calc lingvistic. Ni se pare absurd, de pildă, să se pretindă că n-au existat fenomene şi idei de avangardă, şi înaintea apariției şi consolidării (mai ales) a conceptului de avangardă, în secolul al XIX-lea, idei şi fenomene realiste, definite şi percepute ca atare, şi înaintea primei folosiri textuale a conceptului de realism (sfîrşitul secolului al XVIII-lea), fenomene urmate de toate consecințele nominalizării: pătrundere din ce în ce mai masivă în limbajul critic, acceptare în dicționare „oficializare" didactico-academică, etc. Este limpede că nu conceptul-instituie ideea literară, că ideea literară se instituie în concept, care doar fixează, clarifică şi potențează un moment dintr-un lung proces de maturație istorico-literară. În caz contrar, ar trebui să admitem (situație absurdă!) că primul autor al unui termen literar a creat *ex nihilo* întreaga realitate estetică-literară implicată şi definită prin acest termen, chiar dacă a fost atestată şi definită (parțial, imperfect sau perifrastic, prin sinonime etc, cum se întîmplă mai totdeauna), în urmă cu sute de ani. Orice bună istorie a ideilor literare spulberă orice paradox de acest gen. Cu atît mai mult cu cît, chiar şi după apariția conceptului, în ciuda stabilității şi acceptării sale lexicale, nominale, conținutul continuă să se modifice, fenomen de experiență curentă. Sub eticheta realismului continuă să apară noi determinări, nuanțe, accepții, la fel de precise sau de vagi, ca şi înainte de apariția şi adaptarea pe scară largă a conceptului de realism în înțelesul său tradițional. Acesta nu închide niciodată nici întreaga sa biografie posibilă, nici, cu atît mai mult, a

ideii corespunzătoare, deoarece el mereu spune altceva (fie şi numai printr-o simplă nuanţă), deşi - sub raport formal-lexical - conceptul respectiv sugerează cea mai mare stabilitate posibilă.

În egală măsură trebuie respinsă, cel puţin în domeniul care ne preocupă şi tendinţa unor lingvişti dispuşi să nu recunoască şi să nu studieze decît cuvinte, sub motiv că „ideile" (termenul însuşi de idee!) ar fi total neadecvat (*misnomers*), nerevelant, perimat, lipsit de orice conţinut. Vorbitorul n-ar opera cu idei, ci doar cu cuvinte-sunete, considerate ca unice realităţi lingvistice obiective .

Respingerea nominalismului nu exclude cîtuşi de puţin nominalizarea ideii literare, atribuirea unui „nume", „etichete verbale" sub forma unei definiţii terminologice, al cărui regim în acelaşi timp „obiectiv" (acceptat ca atare) şi „arbitrar" (în sens de „nemotivat") nu este de natură să împiedice validarea şi studiul sistematic al ideilor literare ca entităţi organizate, structurate, cu viaţă proprie, cu predispoziţia „modelării". Geneza anonimă sau personalizată a conceptelor literare rămâne o preocupare fundamental exterioară definirii realităţii intrinseci, structurale, a ideii literare, premisă de bază a criticii ideilor literare. Convenţională sau nu, arbitrară sau nu, ideea literară în primul rînd există. Ea constituie o realitate, are un statut specific, care se cere descifrat şi definit cu toată pertinenţa posibilă.

Operaţia nu este simplă şi dintr-un alt motiv: ideea literară constituie un vast depozit şi receptacol de semnificaţii producător de polisemie de mari proporţii, printr-o posibilitate permanentă de reformulare, nuanţare, îmbogăţire, rezultatul unei continui amplificări şi deplasări semantice. S-ar spune că o mişcare invers proporţională prezidează întreg acest proces: cu cît ideea literară tinde să se reducă şi să se instituie ca unitate, cu atît conţinutul său de semnificaţii în expansiune tinde să rupă această unitate. Polisimbolia ideii literare explicită sau latentă, se datoreşte unor fenomene precise.

Ideile literare (şi de orice altă natură) nu apar niciodată izolate decît prin abstractizare, ci integrate numai unor reţele asociative şi „cîmpuri lingvistice". În jurul unui nucleu semantic, destul de oscilant, imprecis, fragil, predispus la dezagregare, tinde să se grupeze un cîmp asociativ vast, destul de instabil, o vegetaţie mai mult sau mai puţin parazitară, care-şi deplasează şi denaturează inevitabil înţelesul. Sinonimiile, omonimiile virtuale sau reale, afinităţile, asociaţiile de idei (*science/conscience*, *connaissance/co-naissance* etc), *the great chain*

of being etc., îşi aduc contribuţia lor la sporirea densităţii semantice a termenilor literari şi, implicit, la obscurizarea şi confuzia lor perpetuă.

Asociaţiile de idei produc interferenţe, aglutinări, suprapuneri totale sau parţiale de sensuri, cercuri semantice care tind să se întretaie în diferite puncte, prin conexiuni şi sisteme de relaţii de natură să amplifice şi în acelaşi timp să complice conţinutul oricărui concept literar. În măsura în care orice idee literară se asociază şi interferează o serie întreagă de alte idei literare, dilatarea semantică devine inevitabilă. Imbricarea semnelor atrage automat interferenţa semnificaţiilor. Ideea de romantism interferează în timp şi spaţiu ideii de geniu, originalitate, inspiraţie, etc. La fiecare nouă intersecţie se produce o amplificare, deviere, deplasare de semnificaţii, prin adaosuri şi contaminări de noi semnificaţii, modificări sau nuanţări de semnificaţii vechi, aglutinare de semnificaţii noi şi vechi, grupate de fiecare dată în noi sinteze.

Conţinutul ideilor literare devine în felul acesta defectiv prin definiţie, supus mutaţiilor, transformărilor, evoluţiilor, deplasărilor continui, observaţie de esenţa locului comun. Nu puţine transferuri în zone heterogene, uneori foarte îndepărtate de punctul de plecare, se cer înregistrate la acelaşi „capitol. Consecinţele labilităţii, oscilării şi deci „istoricizării" ideilor literare sînt considerabile prin chiar acest simplu, dar fundamental fapt: ideea literară se confundă cu propria sa semantică istorică, a cărei descifrare şi lectură devine însuşi obiectivul criticii ideilor literare. Ea urmează să „explice", să descrie mecanismul acestui fenomen de instabilitate „istorică". *Id est*, al transferului semantic implicat în şi prin succesiunea textelor de idei: „Faptele de polisemie apar adesea efemere, dar atît de puternice, încît echivalează în planul analizei sincronice, cu adevărate omonime." (Paul Zumthor).

Toate transformările semantice notabile se produc în punctele nodale ale traiectoriilor istorice ale ideilor literare.

Cauza originară a polisemiei ideilor literare este, după împrejurări, uzuală, intenţională, contextuală, sau uzual-intenţional-contextuală, prin interferenţă involuntară sau voluntară. Determinante sînt, în orice împrejurare, accepţiile curente, în general imprecise sau personale, intenţiile programatice ale emiţătorului de idei literare (proiecte intelectuale, programe teoretice), contextele în care aceste idei sînt exprimate. Înţelegem prin „context" totalitatea determinărilor de ordin „istoric" (*Weltanschauung*, ideologic, social, individual şi de orice altă natură), în cadrul cărora ideile literare sînt formulate şi

supuse unui proces necesar de conexiune, interdependență, refracție, valorizare specifică, interpretare, etc. Viața obiectiv-istorică a ideilor este în mod esențial şi determinant contextuală. Importanța contextului „istoric", care determină viața şi moartea ideilor, este atît de hotărâtoare, încît acest aspect necesită o analiză specifică, în adîncime.

N-ar trebui să se creadă că ideile literare rămîn, în orice împrejurare, doar simple scheme teoretice, goale, pur abstracte. Polisemia este şi efectul „aurei" emoționale care le înconjoară, consecința unor conotații latente de ordin emoțional, pasional, afectiv. Orice idee are şi o „încărcătură emoțională", un „patos metafizic", „condensări afective" (Keneth Burke) etc.

Realitatea sensibilă, „inefabilă" a artei desfide cu atît mai mult determinările conceptuale riguroase. Imaginea, şi conceptul intră într-o dispută în ultimă analiză insolubilă, soluția finală fiind de ordinul opțiunii. Sîntem constrânşi să ne decidem, în cele din urmă, între „certitudinile" imaginativ-emoționale şi rațional-noționale.

În domeniul ideilor literare, din cauza acestui mare număr de conotații emoționale, intuitive, imagistice, conținutul conceptului devine totdeauna mai complex şi mai bogat decît definiția sa formală. Ideea literară „spune" mult mai mult decît poate să comunice în mod verbal. Mesajul său este prin definiție aproximativ prin latență, abundență, sau „redundență". Adevărat *embarras de richesse* ce sporeşte şi mai mult prin faptul că orice încercare de explorare, explicare, clarificare etc, foloseşte un anumit limbaj critic, care generează, prin el însuşi, alte conotații, alte aproximații, în serie infinită, într-o adevărată rostogolire şi avalanşă de sensuri progresive, tot mai greu controlabile.

Abundența sensurilor atrage în mod inevitabil conflictul, contradicția sensurilor. Acelaşi cuvînt primeşte nu odată înțelesuri divergente sau diametral opuse. Polivalența contradictorie a noțiunilor şi textelor nu este nici ea o descoperire tocmai modernă (*Cratylos*, 437a). Există o întreagă doctrină, de veche tradiție, a coexistenței sensurilor literale, alegorice, anagogice şi mistice, în unul şi acelaşi text sacru, preluată ulterior, în total sau în parte, şi de exegeza textelor profane. Orice idee literară are o accepție „vulgară" şi „tehnică" – dimensiuni istorice şi estetice, interferențe, imposibil de adus la acelaşi numitor. Clasicismul ca doctrină şi clasicismul ca fenomen istorico-literar formează nu numai realități bine distincte, dar, uneori, de-a dreptul contradictorii. Imitație înseamnă şi „copie" şi „creație". Creația, la rîndul său, semnifică atît actul creației cît şi produsul, opera creată etc.

Adevărat cerc vicios, contradicția produce o mare confuzie de sensuri, un joc întreg de suprapuneri, întretăieri de sfere, sinonimii, mai mult sau mai puțin legitime, mai mult sau mai puțin abuzive, greu de descurcat în toate nuanțele şi implicațiile ascunse sau exprimate. Critica ideilor literare se naşte tocmai din necesitatea de a reacționa împotriva acestei lamentabile situații dintr-un sentiment de perplexitate, derută şi revoltă noțională. Prea mare este haosul terminologic, prea copleşitoare şi derutante ambiguitățile! Dar, pe de altă parte, nu poți să nu dai dreptate vechilor noştri prieteni: „Talent, gust, spirit, bun simț, lucruri diferite, dar nu şi incompatibile" (La Bruyère). Unde „începe" şi se „termină" gustul şi toate celelalte idei? A delimita cu maximă rigoare posibilă ideile literare, a le defini şi sustrage cît mai mult confuziei, tocmai acesta este obiectivul (ideal) al criticii noastre.

Confuzia sensului generează abuzul sensului, fenomen de proporții enorme. Dacă reprezintă un „abuz" convingerea că toate cuvintele au o semnificație certă şi evidentă, cum afirmă John Locke (III, X, §22), un şi mai mare abuz este acceptarea şi cultivarea echivocului. „A da acelaşi nume la două lucruri deosebite" (Pascal): a lua termenii metaforici în sens propriu (Voltaire); a folosi vocabularul critic într-un sens „prea deslînat şi vag" (Hugh Bleir); a da prea multe semnificații unei singure noțiuni, care intră în plină criză de hipertrofie şi deci de indeterminare. Cazul ideii de *esprit* în secolul al XVIII-lea (Du Bos), de baroc în epoca actuală etc.

Rezultatul acestui abuz de semnificații îmbracă diferite forme, de la cele mai benigne, definite în general prin termenul de ambiguitate, şi al sinonimelor sale (fenomenul nu figurează în tipologia lui William Empson), pînă la cele mai grave: confuzia terminologică. Termeni dintre cei mai curenți, precum romantismul, au mult prea multe sensuri (au fost inventariate cel puțin 25!), adevărată „disperare semantică". Sub influența recentelor teorii despre legitimitatea lecturilor „simbolice", „metalingvistice", „infidele" etc. se constată nu odată şi în domeniul ideilor o adevărată orgie polisemantică, gratuită, perfect arbitrară, atît de frecventă în critica literară şi plastică modernă, care acordă prea de multe ori atenție exagerată naturii simbolice a cuvintelor, textelor, subtextelor şi contextelor, în dauna conținuturilor semantice imediate. Istoria ideilor devine în felul acesta istoria confuziei ideilor, istoria interpretărilor eronate ale ideilor, o pseudo-ştiință a „contra-sensurilor", pe scurt a haosului semantic. Abuzul de sens se anulează prin el însuşi

şi se transformă în vid, în lipsă de sens. A avea prea multe sensuri înseamnă de fapt a nu avea nici unul. Deci critica ideilor literare este confruntată în permanență cu aceşti doi adversari redutabili: monosemia şi polisemia. A păstra echilibrul între uniformitate şi superfetație, simplism şi pletoră semantică, nu este o operație tocmai uşoară, de vreme ce problema rămîne deschisă de secole...

În ***Ramuri***, XI, nr.1, 1974, p. 8.

SISTEMUL LITERAR. LOGICA SISTEMULUI LITERAR

Situație esențială: modelul implică o adevărată programare, o planificare a ideii chiar de la primele formulări şi sinteze. Fapt insuficient pus în lumină, deşi esențial: întregul sistem este prefigurat şi pus în mişcare încă la stadiul nominalizării, al celor dintîi atestării verbale. Simpla atribuire de nume unui fenomen literar presupune prin ea însăşi o izolare, o delimitare, un început de analiză, anticiparea unui sistem de repere şi de semnificații. „Cuvântul antrenează ideea fără voia sa" (Vigny). Iar această „idee" se dezvoltă într-un adevărat sistem denotativ şi conotativ, unic, unitar, univoc şi invariant: constituind un întreg, el este unic şi nu poate avea o altă semnificație (o expresie într-un alt sistem); totalitatea semnificațiilor sale specifice sînt reduse la unitate; propozițiile logice ale sistemului duc la concluzii nu mai puțin logice, care folosesc expresii obligatorii, tipice, strict recurente, nervurile şi invarianții teoretici ai sistemului, în acelaşi timp, nu este de ajuns „a numi", a eticheta verbal, terminologic, un fenomen literar. Acest nume trebuie să surprindă şi să definească *in ovo* un întreg sistem. Experiența bunelor glosare şi dicționare de termeni literari dovedeşte că toate sensurile fundamentale ale unei noțiuni (literare) sînt exprimate sau implicate *ab origine*. Analiza primelor straturi semantice ale *modernului* (pentru a cita doar acest caz) o dovedeşte din plin. Pe parcurs, prin dezvoltări, cele mai multe de natură dialectică (logica sistemului precizîndu-se cu tot mai mare claritate cu prilejul fiecărei opoziții, obstacol, polemici, etc), construcția devine atît de bine articulată încît se va putea vorbi, în cazul ideii de *modern*, sau a oricărei alteia, de „țesătura unui sistem perfect logic, dedus în mod

desăvârşit (*savamment*)", conform „propriei logici şi a postulatelor sale". Situaţie alternativă şi reciprocă, specifică oricărei terminologii şi modelări de idei literare: termenii generează şi amplifică diferite concepţii, care se vor grupa în cadrul propriului lor sistem logic, în timp ce aceeaşi logică se comportă ca şi cum ea singură şi-ar descoperi întreaga nomenclatură, totalitatea etichetelor sale verbale: filozofia organicistă a artei foloseşte în mod inevitabil doar un anume tip de definiţii şi imagini explicative, ideea de *agent dramatic* produce o întreagă serie de noţiuni dramatice strict solidare etc.

În felul acesta, sistemul ideii literare tinde în mod logic spre stabilitate, transformată într-o adevărată rigiditate. De la o anume etapă, când sistemul apare pe deplin consolidat şi coagulat, el intră într-o fază de echilibru şi stabilitate riguroasă, care exclude orice dezordine, răsturnare fundamentală sau dizlocare interioară prin cooptare anarhică de noi elemente. Fenomen de mono şi stereotipie, rigiditatea modelului devine inevitabil mizoneistă. Ea respinge organic „noutatea", identificată în acest plan de referinţă cu orice element străin, inasimilabil, refractar sau ostil normei interioare a modelului. Acest punct de cristalizare variază, în timp, de la caz la caz, în general, momentul cristalizării coincide cu prima definiţie generală a unei idei, aplicabilă progresiv sau retroactiv tuturor fazelor şi aspectelor sale particulare, esenţiale. Dar coeziunea ansamblului se relevă atît de fermă, intransigenţa principiului de organizare atît de inflexibilă, încît în interiorul său toate distorsiunile şi deformările impuse de logica sistemului devin nu numai posibile, dar şi strict necesare, obligatorii. „De altfel, în orice model noţiunile de prescripţie şi de interdicţie, coincid în mod necesar". Astfel se explică de ce toţi teoreticienii unei idei literare sînt „constrînşi" să revină asupra aceloraşi principii, să le reformuleze în funcţie de o serie de invariante „să argumenteze - după aceeaşi schemă logică - aceleaşi „teze" esenţiale. Modelul constituie în orice împrejurare un sistem închis, a cărui coeziune şi putere de constrîngere latentă înfrânge şi depăşeşte orice neaderenţă, spontaneitate sau incongruenţă. De unde încă o deosebire esenţială faţă de opera literară şi în general opera de artă: coeziune mai slabă, labilă, seismică, în acest caz, extrem de riguroasă, intolerantă şi precisă în cazul modelelor ideilor literare.

Alte observaţii aduc confirmări suplimentare în acelaşi sens. Asemenea condiţiei oricăror topoi literari, participarea la un sistem, model sau topos teoretico-literar nu presupune cîtuşi de puţin

necesitatea de a fi conştient de antecedentele, tradiția şi sensul său de dezvoltare. Rigoarea acestor factori este latent-inefabilă. La un moment dat, de-a lungul unui traseu teoretic, unul sau mai mulți autori se află în situația perfect inocentă de a participa la mecanismul unui sistem, a cărui viziune de ansamblu ei n-o bănuiesc în nici un fel. Alteori, unii autori îşi dau seama de rigoarea propriei lor construcții şi de deficiențele care provin din nerespectarea logicei sale interioare. Ea obligă la o singură soluție demonstrativă, la o unică formulă de organizare: „Acest eseu - scrie Condillac despre al său *Essai sur l'origine des connaissances humaines* - e încheiat şi totuşi nu cunoaştem încă pe toată întinderea principiul legăturii ideilor. Aceasta se datora numai faptului că un fragment de aproape două pagini nu era aşezat la locul unde trebuia să fie". În mod analog s-a putut vorbi şi în critica literară de „sisteme blocate", de „rigoarea implacabilă a unui singur şi unic punct de vedere", de „codificarea" unor sisteme narative. De unde, - tensiunea interioară a oricărui sistem, literar sau teoretic: „Orice operă sau modal oscilează între voința de stabilizare ce le fixează şi elanul proteic ce le determină să experimenteze o serie de variații."

Tabloul *La danse* de Matisse dă o bună ilustrație plastică a acestei situații: conexiune în acelaşi timp foarte strînsă şi flexibilă, sugestia dislocării iminente anulată de coeziunea riguroasă a întregului ansamblu circular, în cadrul structurii şi al sistemului, orice contradicție se rezolvă în ciuda unor opinii contrare (J. Makarovsky). Mai mult: în interiorul său, însuşi paradoxul devine posibil prin contradicție anulată într-o sinteză superioară. Este evident că orice sistem şi model teoretic se „autoreglează" şi se „autoconservă" numai în acest mod, conform principiului său interior de constituire. Ideile rebele, ireductibile, sînt numai în aparență „rebele", „ireductibile", prin raportare la anumite sisteme neaderente. În astfel de cazuri, criticul are cel mai bun indiciu că ele aparțin în realitate, altor sisteme, de reperat şi modelat ca atare, după alte formule. Pertinența lor se verifică tocmai prin această capacitate de integrare şi resorbire a ideii „anarhice". Pentru noi nu există idei „furioase", *à l'état sauvage*.

O remarcabilă capacitate selectivă prezidează întreaga operație: principiul său logic *sui generis* justifică, pe de o parte, „arbitrarul" (aparent) al selecției invariantelor cu ajutorul cărora modelul poate fi constituit; pe de alta, posibilitatea modelelor multiple derivate fiecare

dintr-un alt *etymon* sau *radix* logic. Axul central al fiecărui sistem, nucleul central stabil în jurul căruia începe să se organizeze, este produsul unei opțiuni fundamentale, al unei instituiri selective, căci fiecare dintre motivele ideilor literare poate avea ca punct de plecare şi alte baze, principii constitutive sau „chei" normative. Şi ceea ce este valabil pentru monosemia modelului este valabil şi pentru polisemia constantelor sale. Fiecare idee literară este structurată de un grup de constante, caracterizate la rândul lor printr-o pluralitate de semnificații. Din totalitatea acestor semnificații modelul selectează doar un număr limitat, dar fecund de semnificații coerente, modelabile. Natura sa implică în acelaşi timp posibilitatea şi obligația refuzului metodologic, selectiv, a unor reducții operate prin opțiuni motivate şi coerente.

Examinarea modului de funcționare a acestui tip de modele scoate în evidență şi o altă tendință cu caracter de „lege": radicalizarea progresivă. Construcția oricărui model parcurge în linii generale trei etape ideale, strict interdependente: 1. o fază inițială latentă, empirică, fragmentară, încă necristalizată; 2. modelul începe să ia cunoştință de sine, să se „teoretizeze" cu tot mai multă insistență; pragul sistematizării, coerenței şi al auto-definiției este trecut; 3. pe măsura teoretizării, modelul devine tot mai radical, mai intransigent, în funcție de propria sa normă interioară. Acest proces de radicalizare se definește prin câteva note specifice, de examinat cu oarecare atenție. Mai întîi, orice model al ideii literare tinde să se disocieze de toate celelalte modele, să se instituie într-o entitate de sine stătătoare, ca organism auto-suficient, bine distinct şi de o foarte precisă identitate, în al doilea rând, acest tip de model tinde să se desfăşoare pînă la capăt cu maximă consecvență şi intransigență, pînă la ultimele consecințe, conform logicii sale implacabile. O dată pus în mişcare, lansat într-o direcție, sistemul începe să evolueze spre pozițiile sale cele mai absolute şi exclusiviste, cu o perseverență obstinată, prin acceptarea tuturor concluziilor şi corolarelor imaginabile. Unele observații în acest sens au fost făcute în sfera psihologiei şi în legătură cu *Idealtypus*. În al treilea rând, orice model al ideii literare se supune unei duble mişcări interioare aparent paradoxale: a) de maximă concentrare, de contracție în jurul nucleului său ideatic, totalitatea ideilor modelabile grupîndu-se în cercuri concentrice din ce în ce mai restrînse, pînă la confundarea lor cu o singură idee axială, ireductibilă; b) de maximă „dilatare", respectiv de generalizare, pînă la limita oricăror elemente integrabile sistemului şi

sferei sale. În felul acesta s-a putut vorbi chiar de „imperialismul" oricărui principiu constructiv, care se extinde şi înglobează unul după altul teritorii tot mai vaste. În sfîrşit, radicalizarea progresivă a modelului ideilor literare are drept finalitate puritatea, realizarea şi restituirea sensului şi formulării originare, revenirea la sensul originar, pur hipostatic, recunoscut ca singurul veritabil, autentic al „ideii" care-1 instituie. În felul acesta se explică de ce orice model de acest tip repune periodic în discuție definițiile acceptate, apărute între timp, simțite ca neadecvate, eronate, alterate. Ceea ce-1 defineşte este necesitatea permanentă de a se redefini şi de a reveni, în acest mod, la stadiul ipotetic al purității semantice originare. Mişcarea este de regrupare şi de reîntoarcere continuă la sensul sau sensurile fundamentale ale ideilor literare.

Revenirea face parte, de altfel, din mecanismul circular intrinsec al modelului. Sistem înseamnă în ultimă analiză circularitate. Fenomenul circularității doar în cadrul sistemului îşi găseşte explicația şi descrierea completă. Numai în interiorul unui sistem „începutul" coincide cu „sfârşitul", înaintarea cu regresiunea, etapa anterioară cu cea posterioară, prin posibilitatea deplasării continui în ambele sensuri. De unde fenomene inevitabile de permutație, alternanță, echivalență, reversibilitate, comutație reciprocă. Tautologia, mai mult sau mai puțin reală, derivă numai din această proprietate a sistemului de a putea substitui, pe toată întinderea, totalitatea termenilor solidari, analogici, omologici, sinonimi, înrudiți etc. De aici provin frecventele alunecări şi omisiuni de tipul *modern - modernism - modernitate - noutate - originalitate* etc. Orice termen poate fi înlocuit printr-un altul, fără ca schema de bază, structura sistemului, să fie modificată, alterată într-un mod fundamental, în cadrul sistemului, toți termenii solidari se asociază, se inversează şi se recuperează reciproc, însăşi definiția noastră dată modelului se înscrie în mişcarea circulară a ideii de *model*, care impune recuperări, repetiții şi volute inevitabile. Deci circularitatea oricărei idei literare se aplică şi propriei noastre idei literare despre model, care proiectează asupra sa viziunea şi structura circulară a modelului însuşi.

Fiind un sistem, orice model este previzibil prin însăşi logica desfăşurării sale circulare şi a premiselor ce-1 instituie. Acestea-i prescriu întreaga evoluție, toate formulările care apar în cadrul sistemului reprezentînd doar actualizarea unor virtualități funcționale

latente. Ceea ce face ca reconstituirea sau deducția sistemului să devină posibilă, prin interdependență circulară, pornind de la orice punct, de la orice etapă a desfășurării sale, în sens retroactiv sau progresiv. Datorită acestei proprietăți, în baza unei scheme generale valide, circular articulate, poate fi postulată apariția unor luări de poziții, definiții, propoziții teoretice, pe cât de ipotetice pe atât de legitime, asemenea calculului anticipat al apariției cometelor sau al descoperirii unor elemente încă necunoscute din tabloul lui Mendeleev. Un principiu estetic n-a fost încă formulat? Va fi cu siguranță, la un moment sau altul al traiectoriei unei idei literare, în ipoteza că acelaşi „adevăr" va fi gândit în acelaşi mod, în funcție de aceiaşi parametri teoretici, semantici etc. Nucleul „ideal" al sistemului concentrează, anticipă şi determină toate marile linii ale dezvoltării sale viitoare. Regula de funcționare a sistemului poate prevedea în ce mod va reacționa întregul model.

Din nou trebuie reținut faptul că dacă astfel de ipoteze şi intuiții au apărut anterior, de pildă, în sfera morfologiei basmului (generalizate şi validate integral de structuralism şi de hermeneutică, extinderea lor în domeniul ideilor literare constituie încă o inovație. Şi totuşi omologia situației este desăvârşită: dacă din modelul basmului se poate deduce, teoretic vorbind, printr-o axiomatică operatorie, totalitatea basmelor reale sau virtuale, a variantelor dispărute sau necunoscute, de ce aceeaşi deducție n-ar fi posibilă şi în cazul unui bun model al romanului (sau tip de roman), al poeziei (sau tip de poezie), al genului literar (sau unui singur gen literar) etc.? Dacă s-a putut vorbi recent de modelul previzibil al romanului la prima persoană, în cadrul unei „tipologii teoretice", care poate prevedea apariția unor „opere posibile, plecându-se de la categorii stabilite", gândite în sensul unor „posibilități" prealabile, de „virtualitățile formei jurnal", de ce exact aceeaşi operație n-ar putea fi întreprinsă şi pentru toate, modelele ideilor-literare? Teoria „formelor simple" a lui André Jolles anticipă, într-o anume măsură, o concluzie identică: identificare de structuri fixe, capabile să absoarbă totalitatea operelor încadrabile, ale căror note fundamentale puteau fi surprinse pentru fiecare caz în parte prin însăşi această identificare şi încadrare categorială. Prin extensiune se poate ajunge la principiul următor: orice ipostază a unei idei literare, în măsura în care este restituită unui model originar, adoptă cu necesitate totalitatea notelor fundamentale ale modelului: acelaşi tip de definiții,

principii de bază, argumente, reacțiuni pro sau contra etc. Asemenea lui Cuvier, din câteva accepții mai mult sau mai puțin fragmentare ale ideii de *mimesis*, poate fi dedusă o întreagă „teorie", *id est* un întreg model al realismului.

Bazele formalizării enunțate şi în cadrul „construcției" modelului sînt în felul acesta din nou verificate prin posibilitatea de a reduce întregul sistem la structurile sale pur formale, făcînd abstracție de conținutul lor empiric, material, intuitiv, semnificativ. Modelul ideii literare este expresia unor raporturi logice între termeni şi funcții ale căror „simboluri" n-au alt termen de referință decît propria lor relație. Valoarea operatorie a sistemului şi proprietățile sale invariante se confundă, modelul „gîndindu-se" în însuşi actul autoformulării textuale. Determinarea sa formală este deci analoagă unui sistem axial, formule, de cristalizare, structuri stereometrice, posibilități a priori de reprezentare. Un grup de constante formează un sistem axiomatic, interdependent, funcțional, a cărui „regulă" sau „lege" de funcționare decurge şi se confundă cu însuşi principiul şi sensul logic al desfăşurării sale interioare. Ceea ce face ca regulele de corelație ale modelului şi ale obiectului său să fie izomorfe, modelul fiind modul însuşi de a exista al ideii literare ca realitate, formă şi metodologie. Model permanent şi simultan, structurat şi structurant, finalizat şi finalizant, construit şi constructor de idei literare. În felul acesta se explică de ce toate mişcările literare, în orice formulare teoretică posibilă, sfîrşesc prin a institui şi a se converti într-un ritual sau stereotip al enunțării, demonstrației şi formulării. Întreaga pledoarie premodernă reface în sens invers toate momentele esențiale ale pledoariei pro-clasice. Aceeaşi formă goală dinamică şi în cazul negării mecanice, obligatorii, expresie a unui adevărat stil al negației specific mişcărilor de revoltă, avangardei şi antiliteraturii. Acest mecanism funcționează chiar şi atunci cînd obiectul opoziției nu mai există, a dispărut, a fost redus la tăcere etc. Sclerozarea clişeului pîndeşte în consecință cea mai revoluționară formulă-estetică: „Ea dă naştere unui estetism la fel de trist ca şi cel precedent".

În *Ramuri*, XI, nr. 5, 1974, p. 8.

SPIRITUL COMIC

O confuzie veche, tradițională, sub *specie theatri*, întîlnită şi în cazul dramaticului, asimilează comicul cu spectacolul teatral al comediei. Dar noțiunile nu se acoperă integral, nu sînt sinonime. Dacă este adevărat că toate comediile exploatează situații mai mult sau mai puțin comice, comicul îmbracă şi numeroase aspecte neteatrale, în afara comediei scenice. Există un abundent comic epic, scos în evidență încă de Aristotel, în legătură cu *Margites* de Homer, tipic poemelor eroi-comice, parodii ale marilor epopei, cu frecvență literară neîntreruptă pînă în secolul al XVIII-lea. Un titlu ca *Le roman comique* de Scarron (1651) reflectă sinonimia nu mai puțin tradițională *comique = actor*. Dar conținutul textului satisface şi cealaltă accepție, a comicului epic, reluată mereu cel puțin pînă la *Histoire comique* de Anatole France. Pe o treaptă inferioară sînt basmele şi poveştile comice, snoave, păcăleli etc. de proveniență folclorică, înregistrate tot la capitolul comic încă din Renaştere. Întreaga literatură comică din lume de specie distractiv-umoristică, pînă la comicsurile şi benzile desenate actuale, se înscrie în aceeaşi categorie extrem de largă. Atît de încăpătoare, încît ea include chiar şi comediile nereprezentate sau neteatrale. Genul pare să fi apărut în Renaştere, cînd încep să se publice şi comedii nejucate. Musset îl ilustrează, cu ale sale „comedii şi proverbe", „spectacole într-un fotoliu".

Supărătoare este şi o altă confuzie, de largă răspîndire, de veche tradiție şi ea, pentru care comicul este o cauză a rîsului, orice obiect care excită rîsul, „arta de a produce (*amener*) rîsul". Este însă o mare deosebire între a rîde şi a rîde „comic", între rîsul pur şi simplu şi cel „estetic-literar". Se poate rîde oricum şi despre orice; comicul literar cultivă doar anume forme de rîs, care au o cauzalitate specifică. Motivele rîsului sînt comice, dar nu orice rîs este comic. De altfel, în întreaga problemă a rîsului, multe explicații propuse iau efectul drept cauză. Cît priveşte cauzele propriu zise, observația reține o serie întreagă de „rîsuri", care n-au nici un fel de proveniență literară (lectură), sau teatrală (spectacol).

Multe reacții strict fiziologice declanşează spontan mecanismul anatomo-facial al rîsului: excitație agreabilă, plăcere, bună dispoziție organică (maimuțele rîd şi ele!), stări de euforie. Acest rîs ancestral, elementar, învecinat cu cel sălbatec, feroce, al „arătării col-

ților", aparține stadiului „primitiv", pre-literar, al umanității. Frecvența sa cotidiană nu mai trebuie demonstrată. Ca şi expresia sa total neestetică (atitudini corporale contorsionate, fenomene viscerale, lacrimi, salivație etc).

Mult mai nuanțat, mai evoluat, este rîsul psihologic, afectiv, al amorului propriu satisfăcut, la auzul unor ştiri bune, care ne fac plăcere, bucurie, rîsul-surpriză, discret sau expansiv, interior sau exuberant, „surîs al sufletului" sau explozie truculentă, vulgară. Rîsul nervos, spasmodic, amar, disperat, maladiv, isteric sau patologic poate fi clasat în aceeaşi categorie, exterioară sau direct ostilă sferei estetico-literare.

Nici rîsul social nu poate fi ignorat: comunicativ, defensiv, disimulat, pudic, politicos, convențional, element esențial al „limbajului" social, expresie a luării de contact, complicității, solidarizării colective, contagios tocmai din această cauză. Cînd societatea ne acceptă, ne apreciază, ne elogiază, rîsul său este de „primire" (*accueil*); cînd ne respinge, ne sancționează şi ne elimină, rîsul său este de „excludere" (*exclusion*). Acest rîs generează o serie întreagă de glume sociale, „jocuri de societate", total neliterare. Nuanța importantă trebuie reținută de pe acum.

Cu toată autoritatea lui Aristotel, opinie curentă pînă în epoca actuală, nici identificarea integrală a comicului cu ridicolul nu este mai satisfăcătoare. În primul rînd, datorită ambiguității acestui termen: ridicol sau rizibil, efect sau cauză, fenomen estetic sau aspect al vieții? Căci există, fără îndoială, un ridicol natural, răspîndit în proporții de masă, şi o imagine estetică a stării naturale de ridicol. Dovadă „Dosarul Junimii", colecțiile de „perle", genul *sottisier*, alături de literatura comică de pură creație, singura care interesează arta şi teoria literară. Unul este spontan, nativ, inepuizabil; altul operă de talent, elaborată, limitată la un cîmp precis de observație. Ridicolul vieții este infinit, universal şi mai inventiv decît cel mai comic spirit. Mergem la bibliotecă, cerem un volum din *Enciclopedia* lui D'Alembert şi Diderot, pentru a consulta articolul *Comique* şi ni se aduce volumul din aceeaşi *Enciclopedie* cu planşele despre... papagali, întîmplare simbolică. Rîsul intervine peste tot. Ceea ce interesează este starea de spirit care face posibilă surprinderea ridicolului, tehnica interpretării şi expresiei sale literare.

Simțul comicului, formă de creație ca oricare alta, „dispoziție" sau „gust", cum se spune în secolul al XVIII-lea (accepție notabilă

întrucît ne aflăm, efectiv, în fața unei „sensibilități" speciale), presupune ca o condiție esențială, prealabilă, atitudinea critică, de neaderență sau contestare. Sentimentul ridicolului este reflexul unei reacțiuni negative, al unei dispoziții ostile, refulate sau declarate. Efect al „plăcerii maliţioase", simțul comicului nu poate fi în substanță decît „rău", caustic, sarcastic („Urăsc, ură", declară Caragiale), profund nesentimental. El nu înțelege şi nu simpatizează, nu este clement şi nu cruță pe nimeni.

Din care cauză, simțul comicului include în toate manifestările sale un element satiric, ofensiv, de ostilitate şi chiar de agresivitate. Comedia se naşte sub formă de „înțepături", de „stiluri de dojană" şi aşa moare. Ea nu poate fi decît insolentă şi injurioasă, luînd toate aceste noțiuni *cum grano salis*, ca imagini critice îngroşate a unor realități de obicei ascunse sub văluri de pudoare şi convenții. Spiritul critic este străin afecțiunilor curente şi au dreptate cei ce susțin că vocația comică se verifică prin capacitatea surprinderii ridicolului chiar şi la ființa iubită. Fără îndoială, treptele „criticii" comice sînt foarte variate, înscrise pe o curbă care merge de la bonomul *prince sans rire*, la satira şi injuria declarată. Dar chiar în formele cele mai benigne şi aparent inocente, comicul sfidează, bravează, refuză o realitate dată. Motiv pentru care el irită şi enervează în cele din urmă, în orice ipoteză. Comicul este „antipatic" prin definiție, fiindcă ridiculizează.

Pe această latură, procedeul esențial se dovedeşte demascarea, „smulgerea măştii" (formula nu este nouă), denunțarea imposturii, falsității şi aparențelor de orice speță, operație gravă, implicînd responsabilitatea actului de acuzare şi condamnare. Rîsul mecanic este superficial şi distractiv. Rîsul critic se propune ca un corectiv, cu atît mai serios cu cît acidul dizolvant atacă valori mai înalte şi principii de autoritate mai consolidate, ajunse în stadiul de scleroză şi degradare. De unde, eternul reflex instinctiv, alergia anti-comică tradițională, alarma spiritelor chemate să apere ideile şi ierarhiile consacrate (religioase, politice, sociale, etc), în fața prezenței ofensive a comicului. El sperie, fiindcă atacă frontal prejudecățile, superstițiile, miturile, clişeele, formele goale, fenomenele de opresiune şi rutină, moravurile osificate.

Spiritul său implică sub acest aspect ireverența şi insubordonarea, „subversiunea" latentă. Exercițiul său este deci incompatibil cu intoleranța spirituală, cu dogmatismul şi lipsa de libertate. Comedia antică n-a putut să apară decît într-un regim democratic, prin înlă-

turarea tiraniei din Megara. Comicul cere libertatea de gîndire şi, în special, consolidarea mentalităţii laice, profane, singura care face posibilă apariţia criticii. Că spiritul comic este din toate aceste cauze profund anti-mistic, „blasfemator", „satanic", o dovedeşte şi faptul că teologii condamnă mereu rîsul, iar biserica persecută pe actorii şi autorii comici ori de cîte ori are ocazia, închizîndu-le nu o dată şi teatrele. Abia în secolul al XVIII-lea, spiritul comic îşi revendică din plin drepturile. Dar cît de apăsătoare, de obsedantă este această emancipare, îndeosebi în mediul catolic, ne putem da seama şi din consideraţiile lui Baudelaire despre rîs şi comic, ca „element damnabil şi de origină diabolică". Doar Pascal contestase această teză, dovedind cu toată seriozitatea că şi sfinţii... rîd. Rîsul este deci tolerabil. Conştiinţa poate fi împăcată.

Reacţiunea comicului nu este posibilă fără ierarhizare, fără afirmarea unui sentiment latent sau declarat de superioritate. Perspectiva comică reflectă altitudinea morală, privirea de sus în jos, o bună doză de amor-propriu, mulţumirea de sine, oarecare egocentrism şi condescendenţă. Comparaţia imediată a superiorităţii noastre reale sau imaginare, cu inferioritatea obiectivă sau presupusă a celorlalţi, determină predispoziţia spre comic. Hobbes a spus-o de mult, cu luciditate: declanşarea „mîndriei subite" (*sudden glory*). Simţul comicului este deci proporţional cu satisfacţia diferenţei avantajoase, a distanţei dominatoare dintre noi şi obiectul observaţiilor noastre, al orgoliului reflectat în micimea celorlalţi, uneori al refulării sau înfrîngerii care-şi ia revanşa. Copiii, umilii, modeştii, timoraţii, conformiştii de orice speţă (funcţionarii birocratizaţi, oficianţii, etc.) n-au sentimentul comicului. În schimb, orgolioşii, vanitoşii, vindicativii, maliţioşii, spiritele inteligente, tăioase şi lucide îşi fac din cultivarea comicului un adevărat regim de viaţă. Tehnica folosită este afirmarea inferiorităţii obiectului ridicol, diminuarea sub condiţia medie a situaţiei date, cultivarea abia camuflată a disprețului.

Rezultatele sînt totdeauna de ordinul degradării şi minimalizării. Ce este mare şi nobil devine mic şi trivial, demnitatea este umilită, ierarhia tradiţională răsturnată, învingătorul învins, prin clişee literare clasice („păcălitorul păcălit", „lumea răsturnată", etc). Parodia temelor sacre şi a ideilor grave ţine de aceeaşi optică a persiflării şi bagatelizării. Cînd nu vrei să admiri sau să invidiezi deschis rîzi, batjocoreşti. S-a observat că dezbrăcarea (care este tot o „demascare") are efecte comice,

prin intimidare şi diminuare. De altfel, orice fel de devalorizare, de trecere de la valoarea superioară A la valoarea inferioară B este comică (un strănut într-o scenă de dragoste, o pisică pe podiumul unui concert), formulă modernă (Ch. Lalo), care sintetizează, observaţii destul de vechi (Bain, Spencer) de altfel verificate. Rezultatul invariabil este ridiculizarea, comicul care disprețuieşte, net deosebit de cel ce rîde şi se distrează. Disociație importantă, în sensul demonstrației noastre, întemeiată pe accentuarea dispozițiilor şi intențiilor critice ale comicului.

Îndărătul reacțiunii noastre critice şi a atitudinii de superioritate descifrăm prezența unui principiu tutelar care-1 instituie şi-1 justifică. Explicația interioară a comicului, totdeauna normativă, stă în conştiința ascunsă sau declarată a unui ideal contrariat, a unei valori înalte negate sau minimalizate. În timp ce simplul rîs n-are nici un conținut, sentimentul comic este expresia unei valori implicite, a unei concepții - fie şi embrionare - de viață. Motiv pentru care comicul se dovedeşte cel mai „filozofic" dintre genuri, diametral opus ilarității goale, specifică ființelor comune, superficiale, care nu pun în rîsul lor nimic, nici un entuziasm, nici o trăire, nici o idee. Dimpotrivă, sentimentul comic adevărat priveşte dintr-o perspectivă universală, absolută, a cărei ignorare, contrarietate sau bagatelizare îl irită şi îl incită. Atitudinea sa este deci urmarea surprinderii unui dezechilibru „comic", a unei incongruențe „ontologice", de substanță. Intervenția sa semnalează şi restabileşte, în felul său, ordinea universală amenințată, negarea unei idei absolute.

În esență, comicul nu poate fi deci „vesel", ci „trist", expresie a unei decepții sau nemulțumiri interioare, produsul unei judecăți negative, prin raportare spontană la o normă implicită, ignorată ori călcată. De unde vocația profund obiectivă a comicului, sensibilitatea sa pentru defecte de ordin general, pentru orice abatere de la normă. Aceasta poate fi întemeiată sau arbitrară, subiectivă sau obiectivă, efemeră sau permanentă, locală sau universală. Dar în orice ipoteză sentimentul comic pleacă de la dezacordul unei norme (criteriu, principiu, cutumă, convenție, etc) cu realitatea, de la confruntarea dintre un „model" şi o excepție, în condiții de superioritate şi inferioritate normativă. Un poet ca Leopardi a avut această intuiție: ieşirea din normă este totdeauna rizibilă, se rîde mult mai uşor de lucrurile extraordinare decît de cele obişnuite. Rîsul comic sancționează excepția, surpriza, apariția insolită, necanonică. Anormalul este totdeauna latent comic.

Sensibilitatea excepțională a comicului pentru diformități şi defecte numai în felul acesta poate fi pe deplin lămurită: combinarea unei judecăți generale cu un sentiment critic despre un defect oarecare. Despre „cusururi", „urîțenie de un anume fel", „defecte ale trupului şi sufletului" se vorbeşte încă din antichitate, în această zonă adunîndu-se şi cele mai multe observații tradiționale, din cele mai evidente. În Renaştere se dau liste întregi de diformități rizibile, adevărat inventar de teme şi subiecte comice, ideea centrală fiind mereu aceasta, bine formulată de Shaftesbury: „Nimic nu este mai ridicol decît diformul". Trebuie insistat asupra faptului că prin „diformități" noi înțelegem orice atribut sau calitate negativă rezultată dintr-o abatere de la o normă specifică.

Tipologia acestor situații comice se suprapune în întregime peste tabloul valorilor în descompunere, în frunte cu cea religioasă, adevărat *topos* literar, curent începînd din evul mediu, cu preoți şi călugări ridicoli, cu fețe religioase în plină culpă față de legile evanghelice şi ale bisericii. La rîndul său, devierea de la adevăr şi ordinea logică produce comicul paradoxului, calamburului teoretic, absurdului, identificat nu de azi, de ieri, cu mult înaintea lui Bergson şi a celorlalți observatori ai comicului ilogic şi inversiunii simțului comun. Comic adînc, grav, tulburător, care pare a surpa înseşi bazele existenței, expresie a unei adevărate terori existențiale, de care nu ne eliberăm decît prin ridiculizarea neliniştii adînci a propriei noastre ființe.

Predilecția pentru degradările şi viciile morale este, fără îndoială, şi mai apăsată. Mai întîi datorită faptului că numai în această sferă „diformitatea" se individualizează, devine personală, deci propriu zis literară. Apoi prin posibilitatea tipizării şi universalizării observației comice. Răutatea, josnicia, prostia, invidia, pedanteria, bigotismul şi toate celelalte defecte, inventariate încă în urmă cu multe secole, sînt adevărate antiteze, negări exemplare ale valorii morale, profund criticabile tocmai din această cauză. Urîm răul şi comicul este expresia simțului moralității noastre contrariate. Eroii ridicoli nu iubesc nimic din ceea ce este drept, cinstit şi curat şi noi îi detestăm şi-i ridiculizăm ca să-i pedepsim şi să-i umilim pentru defectele lor. Conturarea viciilor se produce în diferite cadre sociale. Apare o comedie de moravuri care nu devine posibilă, decît după constituirea unui cod social şi a unor defecte etice cu caracter de exponență. Dar reacțiunea sentimentului comic rămîne în esență mereu una şi aceeaşi.

Vechile observații în materie de ridicol nu fac nici o disociere între „urîtul" moral şi estetic, solidarizare explicabilă prin înfrîngerea comună, din ambele direcții, a idealului de perfecțiune şi frumusețe. *Kalokagothia* antică stă la antipodul oricărei erori etico-estetice şi din perspectiva sa decurg toate judecățile negative despre comicul urîtului. Bătrînul şi baba, ca prototipuri ale diformităților fizice, sînt, poate, cele mai vechi tipuri comice atestate, urmate de o serie întreagă de alte „urîciuni". În Renaştere, rîsul este arătat în mod frecvent ca efect al „urîtului", peste tot descoperind implicarea unei concepții despre frumos şi bine, abaterea de la o normă unică încă indistinctă. Autonomia valorilor în motivarea sentimentului comic este de altfel destul de tîrzie. Cel puțin pînă în secolul al XVIII-lea, obiectul ridicolului şi al luării în rîs (*raillery*) este arătat a fi mereu opusul frumosului şi adevărului.

S-a afirmat că existența obstacolului constituie una din condițiile comicului şi observația, în acest sens al contrarietății ideale, valorice, sau normative este, fără îndoială, îndreptățită. Între conştiință şi lume, între ideile, aspirațiile şi valorile mele şi existență se interpune o barieră, o „imposibilitate", a cărei înfrîngere atrage ridiculizarea. Depăşirea piedicii care prefigurează rezistența, nu însă şi victoria asupra superiorității noastre şi a principiului în numele căruia acționează, constituie un frecvent izvor al comicului. Refularea, urmată de eliberarea şi „evacuarea" tensiunii acumulate sub apăsarea convențiilor şi cenzurii sociale (nu totdeauna explicată şi definită în termeni freudişti), pare a fi explicația cea mai verosimilă.

În *Ramuri*, VII, nr. 8, 1970, p. 10.

SPIRITUL CRITIC (I)

1. Element esențial al vocației critice, spiritul critic reprezintă (contrar opiniei curente) o condiție fundamentală a oricărei activități literare. Aşa cum, oricît te-ai sili, nu poți face critică literară fără să ai ceea ce se numeşte „spirit critic" - capacitatea de a selecta, defini şi analiza valori - tot astfel nu poți face nici literatură fără colaborarea decisivă şi permanentă a luminilor sale directoare. Spiritul critic este în

egală măsură pozitiv şi negativ, constructiv şi destructiv, creator şi steril, imanent şi transcendent operei literare, precum mătasea, cu două fețe.

De unde rezultă că prejudecata privitoare la spiritul critic CA activitate prin definiție neproductivă, şi bine înțeles profund antipatică, trebuie combătută cu tărie. Fără spirit critic, literatura şi busola sa, care este critica, nici n-ar putea să existe. Important este să înțelegem în mod exact esența spiritului critic în ipostaza sa literară, bine distinctă de raționalismul cartezian, de „criticismul" kantian, de funcțiile în teoria cunoaşterii, de acțiunea sa „iluministă" etc. Din toate aceste domenii spiritul critic împrumută cîte ceva, întrucît ființa sa este peste tot una şi aceeaşi. Dar aplicațiile sale literare rămîn specifice, de o mare particularitate, nu totdeauna bine pusă în lumină.

2. Contrar criticismului filozofic, care duce în mod inevitabil la ideea de metodă, ghid şi sistem de cunoaştere, spiritul critic literar se afirmă, în primul rînd, ca o predispoziție spontană a spiritului. În literatură, mai ales, spiritul critic pare chiar să excludă ideea de normă, ordine şi examen rigid, sau în tot cazul să le subordoneze micării imediate, de pur impuls inițial (respingere sau adeziune) a conştiinței. În critica literară mai întîi acționează impresia directă, pozitivă sau negativă, şi numai apoi, intervine dezbaterea şi analiza metodică. Deci, spiritul critic nu este o formă a inteligenței decît în mod subsidiar. Esența sa ține de virtualitatea creației, de sensibilitatea intelectualizată şi, mai ales, de sentimentul de valoare. Fiind vorba de o vocație, facultate sau talent, spiritul critic irupe în acest mod spontan, uneori chiar anarhic, dincolo de orice regulă ad directionem ingenii şi *Discours de la méthode*. Demersul incipient al spiritului critic este deci antimetodic. Metoda sa este o „metodă" anti-metodă.

3. Faptul vine din împrejurarea că spiritul critic înseamnă, mai presus de orice, libertate de spirit, libertate de apreciere, gîndire şi imaginație. Tendința sa fundamentală constă în introducerea examenului liber, într-o deplină independență, în toate domeniile activității umane. Spiritele critice s-au numit, după epoci, „filozofi", „libertini", „liber cugetători", „esprits forts" etc, şi semnul lor caracteristic a fost, în orice situație, viața morală şi intelectuală liberă, sustrasă normelor, convențiilor şi prejudecăților acceptate, repuse permanent în discuție, în baza unui control pur rațional al ideilor, evenimentelor, legilor şi moravurilor existente. Sfera sa de activitate este deci universală, *erga omnes*, într-un spirit de verificare, exigență şi decizie absolută, uneori

de-a dreptul „imperialistă". Exemplul tipic rămîne mereu acela al „secolului luminilor": „Epoca noastră - scrie Kant într-o notă la prefața primei ediții al celebrei *Kritik der reinen Vernunft* (1781) - este adevărata epocă a criticii, căreia toate trebuie să i se supună. Religia prin sfințenia ei, şi legislația prin majestatea ei, vreau de obicei să i se sustragă. Dar atunci ele deşteaptă împotriva lor bănuieli juste şi nu pot pretinde stimă sinceră, pe care rațiunea o acordă numai atunci cînd ceva a putut trece examenul său liber şi public" (*freie und öffentliche Prüfung*).

a) În literatură, cea mai directă şi imediată urmare a „examenului liber şi public", se traduce printr-o adevărată declarație de drepturi a criticii literare față de orice fel de autori şi literatori, de orice gen şi valoare, cu sau fără „poziții" şi „situații" (distincția aparține lui Thibaudet). Aşa cum spune şi Boileau, în *Discours sur la satire* (1668), apoi, între alții şi Sainte-Beuve, într-un articol despre Vigny, din 1864 (*Nouveaux lundis*, VI): „Liberul examen, care nu cruță nici măcar religiile şi zeii, nu poate fi interzis în fața poeților. Cercetarea este permisă, cîmpul este deschis curiozității".

b) Nu se poate trece cu vederea că ideologia noastră descoperă acelaşi principiu încă în faza sa iluministă, în deplină consonanță cu întreaga filozofie a „secolului luminilor", ale căror reflexe produc în cultura română şi cele dintîi teoretizări şi manifestări tipic criticiste. Va relua deci şi Dinicu Golescu (*Elementuri de filosofie morală alcătuite de Neofit Vamva... tălmăcite în limba rumănească spre folosul tinerilor rumâni de Constantin Radovici dintre Goleşti*, Buc, 1827, p. 51): „Oricare va fi scriitorul unei cărți pe care noi o citim, trebuie să avem mare băgare de seamă, ca să nu primim fără a judeca orînduelile lui, căci din adevăr nu sînt însuşi adevărul, ci de multe ori ne arată idei mincinoase în chip de adevărate, sau fiindcă şi ei sînt înşălați, sau vrînd să înşele pe alții".

4. A nu primi nimic nedovedit decît prin propria sa evidență, a readuce mereu în discuții valorile, ierarhiile, convingerile consacrate, înseamnă a fi posedat de demonul îndoielii, care se confundă, în esență cu, demonul criticii. Vechea şi metodica îndoială carteziană ce nu acceptă adevărul decît în limitele evidenței, fără precipitare şi prevenire, exprimat numai într-o formă clară şi distinctă, constituie însuşi catehismul criticii raționaliste. Critica - orice fel de critică - este ştiința şi tehnica îndoielii de tot şi de toate, a verificării continue, a eliberării

permanente de idei şi verdicte date, a refuzului conformismului, inerţiei în gîndire şi aserţiunilor necontrolate. În critica literară, spiritul critic impune procese şi revizuiri neîntrerupte, îndrăznețe, lipsite de timorări şi inhibiţii. În fața valorii literare criticul adevărat începe prin a pune la îndoială însăşi existența acestei valori, pe care n-o va recunoaşte public decît în urma unei analize atente.

a) Se înțelege, tot prin iluminism pătrund la noi şi astfel de idei „subversive". Mai întîi în traduceri, într-o limbă teribilă, printr-un mare efort de adaptare la noțiuni inedite şi pe atunci foarte complicate. În 1791, se tălmăcea din greceşte de către Petru Stamatiadi un text de Evgheni Vulgaris, din care desprindem un specimen: „Îndoiala aceasta aduce la prepus pre cuvînt, prepusul adeverează pe neştiință, neştiința aduce iarăşi pe îndoire, îndoirea aleargă la cea mai cu amănuntul şi cu luarea aminte cercetare, şi al doilea luare de seamă, pentru lucrul cel neştiut - aceasta cu statornicie şi pe cît se poate cu amănuntul gîndire, făcîndu-se cu mare luare aminte şi procetire, descopere mai la urmă un început în oareşcare cuvînt şi chip de judecată mai dreaptă şi mai aleasă, carele descoperind cîte puțin negura neființei, care împiedică vederea sloboade a trece prin negură mai curată raza adevărului, care se trimite de la lumina sfintei şi dumnezeirii descoperiri şi luminează îndestul".

Cum vedem, textul reprezintă un adevărat mic *Discours de la méthode*, „îndoirea" ducînd la cercetarea „cu amănuntul" (diviziunea obiectului de cunoaştere era recomandată şi de Descartes), stăpînirea adevărului făcîndu-se de la necunoscut la cunoscut, în mod progresiv, prin spărturi metodice în „negură".

Prelucrînd pe Baumeister, Samuil Micu recomandă şi el în *Loghica, adecă partea cea cuvîntătoare a filosofiei*, (Buda, 1799, § 151) îndoiala carteziană. El nu vede altă metodă „ca să ne ferim de prejudecăți, decît aceasta" (limbajul este muncit la disperare): „...Pricinile pentru a fieştecare a spunere o ținem adevărată, sau nea-devărată, mai chiare şi mai desfăcut, şi mai desvolt şi mai pe amăruntul să le ispitim şi să le cercăm, şi nu îndată să judecăm, ci puțintele să aşteptăm avînd îndoială (s.n.) pînă ce cu bună trezire şi luoare aminte vom cugeta, că aşia cu cunoştiință adevărată să ştim, ce judecăm, că a se îndoi, sau a acea îndoială, nu iaste altă, fără numai nu îndată a judeca, carele nici nu întăreşte, nici tăgăduieşte, adecă: nici zice, că e aşea, nici că nu e aşea".

Principiul reapare şi la Gh. Şincai (*Învățătură firească spre stricarea superstiției norodului*, § 10, 1, titlul este un întreg program

iluminist), la Budai-Deleanu. Dar în această direcție formulările cele mai interesante se întîlnesc în scrisul lui D. Țichindeal, complet ignorat sub astfel de aspecte, chiar dacă tot în traduceri, din D. Obradovici *(Filozofice şi politice prin fabule învățături morale*, Buc, 1838, p. 368, 366, fab. 141, *Învățătura*). Mai întîi se reține citarea deosebit de simptomatică a lui Pierre Bayle, tocmai în legătură cu scepticismul conştiinței, îndreptățit a avea şi astfel de reacțiuni: „Răul Bail cîte suflete de omenie au mîhnit şi scîrbit cu îndoelile sale cele prea îndrăznețe. O voi domnilor! cît am voi a fi scîrbiți, cînd ar putea fi fieşte carele din noi Bail! aşa suflete cele de bun neam, şi mari, de oamenii cei mari gîndesc şi vorbesc". Urmează apoi enunțarea foarte clară a principiului cartezian de bază: „Să lepădăm de la noi strîmbele ştiințe, să începem a ne îndoi, că aceasta aduce cătră cunoaştere a adevărului".

5. Intermediarii excluşi, spriritul critic înțelege să-şi formeze despre orice scrieri, în orice împrejurare şi pe orice latură, doar opinii şi convingeri strict personale. El ține să se supună numai propriilor sale constatări şi evidențe, să-şi formeze singur impresiile şi concluziile, nedirijate, neduse caritabil de mînă. Iată de ce spiritul critic evită, am spune din instinct, să folosească metode generale şi căi bătute, pe care tinde să le înlocuiască prin procedee şi explorări individuale, descoperite organic, din necesități interioare, în funcție de fiecare obiect al analizei în parte. În cazul său, cercetarea adevărului rămîne eminamente solitară, în limitele unui dialog discret, care este de fapt o anchetă. Ne aflăm sub regimul rațiunii, reflexiei şi observației interiorizate, individualizate, aduse la stadiul marii intimități, întoarsă asupra sa însăşi, oarecum autarhică şi fără îndoială întemeiată, în primul rînd, pe capacități autonome de investigație. Ceea ce vrea să spună că, şi în materie de literatură, spiritul critic procedează, ca peste tot de altfel, într-un stil pur experimental, plecînd de la observații şi date controlate, autentice, pe care i le procură în mod direct opera şi numai opera. Pentru spiritul critic primatul neviciat al textului reprezintă şi din acest motiv o axiomă.

6. A recunoaşte numai adevărul, înseamnă a supune analizei conținutul şi tehnica descoperirii sale, a-l deosebi de eroare şi falsitate, a-1 delimita cu precizie de neadevăr. Întreg mecanismul spiritului critic tinde spre această atitudine: disocierea, discriminarea, selecția albului de negru. Esența spiritului critic este prin excelență ambiguă: el implică în

mod obligator o alegere, o opțiune, în numele unei valori universale, care este rațiunea. Ceea ce are drept urmare o permanentă „fisiune" a formulelor date, în tensiunea căreia erorile de gîndire şi limbaj, locurile comune, ideile tradiționale, definițiile necontrolate, etc. se destramă, se despart. Prin polarizare spre cei doi poli ai erorii şi ai adevărului. Spiritul critic îşi face o vocație şi o voluptate din risipirea confuziilor, decuplarea vechilor idei, ruperea raporturilor de obişnuință, a asociațiilor tradiționale, pur conformiste, perpetuate prin simplă rutină. Este ceea ce Rémy de Gourmont, eseist şi critic fin, căzut pe nedrept în uitare, numea *la dissociation des idées* (*La culture de idées*, 1909), metodă decisivă, a cărei utilitate, în deosebi în critica literară, este dublă:

a) Grație puterii sale de discernămînt, spiritul critic poate distinge, în masa produselor literare, între operele izbutite şi ratate, defini ceea ce este execrabil, fals, slab sau mediocru în literatură. A deosebi frumosul de urît, reuşitul de neizbutit, devine în felul acesta perfect posibil. Este însăşi condiția de bază a valorificării, etapa decisivă a oricărui act critic. De aici rezultă, încă odată, că momentul valorificării nu constituie o atitudine facultativă şi neglijabilă a criticii literare, ci de fapt însăşi rațiunea sa de a fi. Critică înseamnă, la nivelul său primordial, judecată, alegere, arbitraj, estimație, verdict. Cine nu asimilează un adevăr atît de elementar, etimologic am spune (cuvîntul vine de la grecescul *crino* - a judeca), poate fi, admitem, un spirit foarte inteligent, un eseist sclipitor (este cazul multor „critici noi", îndeosebi francezi). Nu însă şi un critic autentic, în plenitudinea cuvîntului.

b) În acelaşi timp, spiritul de *distinguo* de care vorbea şi John Locke (*Essay*..., II, XI, § 1) - noțiunea a suferit o vulgarizare jurnalistică - intervine cu aceeaşi eficacitate şi în cîmpul conceptelor estetice, în interiorul cărora începe să opereze disociații la fel de radicale, nu mai puțin determinante pentru dezvoltarea criticii literare. Faptul că ideea de artă a putut fi separată de non-artă - distincție capitală – lui, în esență, i se datoreşte. După cum, diferențierea limpede a noțiunilor de frumos, artă şi literatură, de acelea de logic, util sau moral (pentru a aminti doar cîteva confuzii curente), tot meritul său este. Spiritul critic apare şi moare ca duşman declarat al confuziei de planuri, amestecului punctelor de vedere, promiscuității criteriilor, nu numai în critica literară. Această luptă, uneori disperată, ține de un mare eroism intelectual. Acțiunea sa, chiar în sinusoidă şi cu multe reverse, constituie un element hotărîtor al progresului spiritual al umanității.

7. Adevărul nu se distinge numai de eroare, precum valoarea de non-valoare şi perfecţiunea de imperfecţiune, etc. El este direct ostil erorii, aşa cum valoarea se opune deschis non-valorii şi perfecţiunea imperfecţiunii. Spiritul critic, care prezidează la toate aceste disocieri fundamentale, introduce în interiorul lor şi un element de ostilitate ireductibilă. El dă naştere la antagonisme, produce contradicţii, determină incompatibilităţi şi negaţii reciproce, radicale. Acest aspect negativ, tăios, polemic, efervescent, chiar turbulent al spiritului critic, este cel mai „popular" şi mai iritant dintre toate şi, în orice caz, cel care izbeşte cel mai violent prejudecăţile şi sensibilităţile contemporane. Pentru cei mai mulţi, şi azi, spiritul critic se confundă cu judecata defavorabilă, cu fronda impertinentă, cu atitudinea de negaţie şi de respingere brutală. Sau - şi mai frecvent - cu simpla nemulţumire iritată, denigrare, „şicană" şi „bîrfeală".

a) Toate acestea sînt formele elementare, primare, uneori chiar primitive al spiritului critic de totdeauna, a cărui degradare este inevitabilă. Negaţia odată pusă în mişcare, ea începe să răscolească toate inhibiţiile şi refulările umane, să se elibereze de toate dresajele şi cenzurile sociale, compresiunea îndelungată răzbunîndu-se în anihilare generalizată. Şi în acest domeniu se pot distinge o serie întreagă de trepte şi nuanţe, de la fluieratul în sala de spectacole, „aperitivul spiritului critic", cum îi spune T. Arghezi (*Tablete de cronicar*), pînă la parodie, pamflet, diatribă şi teoiii nihiliste. O fenomenologie morală a spiritului critic (unele elemente pot fi culese din Teofrast, B. Gracián, La Rochefoucaud, La Bruyère etc.) ar fi de întreprins. Propunem tema caracterologiei contemporane.

b) Dintre toate aspectele criticiste, fundamentală este însă negaţia stimulatoare, fecundă, efectiv progresistă, inconformismul incitat la gîndire şi faptă, insatisfacţia idealistă, deschizătoare de noi perspective, de esenţa şi tradiţia cea mai bună a spiritului critic, a cărui adevărată competenţă o au numai o anume speţă de „tehnicieni". Pierre Bayle, unul din pionierii consacraţi ai metodei, pune punctul pe i, în *Continuation des pensées diverses... à l'occasion de la comète*, § X (*Oeuvres diverses*, A La Haye, 1737, T. III): „ ... Defectele nu se dezvăluie decît omului de meserie, sau cititorilor care le caută cu spirit critic".

c) Aceşti experţi metodici, disciplinaţi şi antrenaţi ai spiritului critic sînt – prin excelenţă – criticii. Mentalitatea lor nu este negativistă, ci – măcar în intenţie – profund creatoare. Poziţia lor

rămîne eminamente pozitivă, deoarece, atunci cînd resping o lucrare, ei ştiu cum ar trebui scrisă, pentru a le da satisfacţie. Deosebirea dintre critic şi criticastru aceasta este. Spiritul critic este deci în egală măsură destructiv şi potenţial, virtual creator. Şi chiar dacă trecerea la act nu s-ar produce niciodată, prin simplul fapt al indicării unei soluţii, precedată de înlăturarea obstacolelor care-i stau în cale, contribuţia sa pre-constructivă devine nu mai puţin eminentă. A curăţi terenul, a elimina piedicile din calea dreptei valorificări a operei, a îndepărta prejudecăţile şi erorile legate de definiţia frumosului şi a literaturii, a combate ierarhiile şi principiile greşite, acestea sînt acţiuni esenţiale, indispensabile, care n-ar fi cu putinţă, fără existenţa şi intervenţia directă a spiritului critic. Ce este mai constructiv? A ridica o clădire nouă şi solidă, sau a dărîma o magherniţă insalubră? Şi una şi alta reprezintă iniţiative la fel de utile, întrucît o lucrare nu este posibilă fără cealaltă. Spiritul critic dovedeşte că negaţia şi afirmaţia stau într-o relaţie dialectică desăvîrşită, reciproc implicate. Dar acest fapt nu sterilizează eficienţa critică, întrucît direcţiile sale de atac reprezintă, din punctul său de vedere, tot atîtea posibilităţi de afirmare şi de consolidare. De pe urma aplicaţiilor sale negative, critica a cîştigat şi beneficiază, în continuare, în cea mai largă măsură. De unde şi încheierea că lista paraziţilor spiritului critic se confundă, de fapt, cu aceea a duşmanilor de totdeauna a oricărei critici.

8. Ea are de luptat, în primul rînd, cu prestigiul dogmelor de orice tip, de sub jugul cărora spiritul critic se emancipează cu energie. La început, „libertinii” contestau doctrinele recunoscute şi impuse de biserică (imaculata concepţiune, profeţii, miracolele etc.), un bun citat fiindu-ne oferit tot de Samuil Micu, iluminist şi totuşi călugăr la Blaj, ce-i drept... demisionar (*Loghica*, p. 172) : „Numai lucrurile cele ce s-au întîmplat trebuie a le crede, iară nu dogmele, care cu dovedire şi cu arătare trebuie să se întărească”.

Urmează principiile vechiului regim feudal (monarhia de drept divin, privilegiile aristocraţiei), ceea ce ne preocupă acum sînt dogmele literare, întemeiate sub prestigiul lui Aristotel în Renaştere, puse tot mai deschis în discuţie din perioada faimoasei „Querelle des anciens et des modernes”. Norma imitaţiei, unităţile tragediei, *la bienséance*, sînt printre cele mai cunoscute, cu efecte nefaste cel puţin în două mari direcţii. Dogmatizarea modelelor antice este resimţită tot mai acut ca o frînă a creaţiei, pe care „geniul” începe s-o respingă.

Procesul se încheie prin triumful revoluției romantice. Dar încă din secolul al XVIII-lea, supunerea la reguli nu mai este acceptată fără proteste. Voltaire elogiază ostentativ „les belles fautes du génie". Marmontel (luăm un exemplu dintr-o sută) neagă pe față conformismul literar al creatorului, invitat la insurecție (art. *Critique* în *Eléments de littérature*, *Oeuvres complètes*, Paris, 1787, T. VI, p 268). Geniile „n-au dobîndit dreptul de a comanda decît prin faptul că n-au ascultat. În literatură se petrece cu totul altfel decît în politică: talentul care simte nevoia să asculte de legi nu le va da niciodată".

Creatorul rămîne propriul său legislator. El se supune doar normei creației sale. Dar fără colaborarea spiritului critic, respingerea dogmelor stînjenitoare nu este posibilă. De unde a doua urmare: somarea criticilor de a nu mai impune nici un fel de reguli şi modele scriitorilor: „Criticul superior lasă geniului o totală libertate: el nu-i cere decît mari creații, încurajîndu-1 să le producă. În schimb, criticul subaltern îl supune jugului regulelor; necerîndu-i-se decît exactitate, scriitorul nu va răspunde decît printr-o supunere lipsită de căldură şi printr-o imitație servilă".

În linii generale, atitudinea literară antidogmatică s-a dezvoltat pînă azi în aceleaşi sensuri. Creatorul refuză normele, iar criticul renunță, sau nu mai acceptă a le impune. El se află într-o permanentă stare de ostilitate față de clişee, şabloane, scheme, poncife, rutină, anchilozare şi sclerozare a gustului. Spiritul critic echivalează, în orice împrejurare, cu anticonformismul pozitiv în literatură, cu alungarea oricărui gen de canoane.

În ***Iaşul literar***, XIX, nr. 1, 1968, p. 67-71.

SPIRITUL CRITIC (II)

9. O dată cu prăbuşirea dogmelor este surpat şi principiul autorității care le susține. Anti-dogmatismul de orice speță traduce o criză declarată a ideii de autoritate. Orice carență a autorității perimate reprezintă a victorie a spiritului critic, a cugetării libere: „Adevărul, nu autoritatea" este principiul de ordine al unor „libertini", reluat cu mare patos intelectual de iluminişti, a căror „filozofie" începe „să arunce

jugul autorității", după formula lui Diderot (art. *Encyclopédie*, *Oeuvres complètes*, Paris, 1876, T. XIV, p. 475) şi a multor altora. Esențial pentru un ideolog al secolului al XVIII-lea - atitudine adoptată de întreaga cercetare ştiințifică modernă - este „să cîntărească autoritățile", să „le compare între ele", să „le supună tribunalului rațiunii". Întrucît însuşi spiritul critic recomandă întoarcerea la izvoare, a cita în special teoreticienii de bază ai spiritului critic, care sînt iluminiştii, devine cu totul firesc. Vom aminti deci că principiile amintite mai sus aparțin lui Condorcet (*Tableau historique du progrès de l'esprit humain*, 3e éd., Paris, 1823, p. 256). În afară de necesitățile sale sistematice şi strict documentare, *Dicționarul* oferă, şi această plăcere de a consulta cărți vechi şi fundamentale, pe care azi, dintr-o cauză sau alta, nu le mai deschide nimeni.

a) Autoritatea îşi transmite puterea de a se face ascultată pe căi legale sau cutumiare, oficiale sau particulare, scrise sau orale. Forma sa consacrată este îndeosebi aceea a textului de bază, sacru sau profan, a cărui autoritate este întărită de gradul său înalt de autenticitate, fidelitate, unitate, verosimilitate. Este ceea ce spiritul critic, devenit exegeză şi filologie, începe să cerceteze, să trieze, să conteste. Primul său cîmp de activitate a fost, firește, analiza textelor biblice, recunoscute a nu mai fi infailibile. Tradiția manuscriselor este pusă la îndoială. Erudiția descoperă tot mai multe erori de lecțiune. Şi rezultatul duce la constituirea unei adevărate critici sacre, biblice, anticipată de Bacon, Grotius, Spinoza, al cărui monument tipic este opera lui Richard Simon, *Histoire critique du Vieux Testament* (1678). Sub influența protestantismului, aceste cercetări, foarte atente la interpolări, corupții şi alterări de sens, au luat o mare amploare. Principiile criticii moderne de text, ale „ediției critice", decurg din aceeaşi atitudine criticistă, pentru care autoritatea unui text nesigur este cu desăvîrşire inacceptabilă.

b) Deosebit de fecund se dovedeşte spiritul critic mai ales în domeniul laic, unde examenul autorității izvoarelor istorice a devenit o necesitate fundamentală a cercetării ştiințifice. Se numeşte „izvor istoric" un document a cărui autoritate a fost verificată şi acceptată numai în baza unei analize interne şi externe, cu excluderea oricărei parțialități şi omisiuni. Mărturiile îndoielnice sau false, documentele suspecte sau trucate, afirmațiile neatestate, ipotezele fanteziste, construcțiile în aer pe bază de... sibile, profeții, comete şi oracole (exemple extreme), care excitau verva şi logica lui Pierre Bayle (*Pensées... à l'occasion de la Comète qui a parut au mois de décembre 1680*, 1683)

şi a lui Fontenelle (*Histoire des Oracles*, 1686), urmează a fi respinse cu toate obiecţiile şi ironiile de rigoare. Mărturia suspectă, neverosimilă, neconfirmată, inexactă, nu poate face autoritate. Confirmarea sa vine numai în urma a ceea ce Pierre Bayle numeşte „singura putere a unui examen judicios" asupra tuturor datelor în discuţie.

c) Puţin cunoscut este faptul că şi aceste manifestări tipice de criticism au o tradiţie românească mai veche decît se bănuieşte. Un anume bun simţ empiric, natural, şi chiar oarecare scrupule istorice au existat desigur şi la cronicari, care, precum Grigore Ureche, „cercau" ştirile, „ca să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deşarte, ce de dreptate". Adevăratul spirit critic apare însă abia o dată cu ideea de îndoială sistematică şi de metodă. El este produsul unei alte structuri intelectuale, care aparţine iluminismului, mai întîi ardelean, care face pe Samuil Micu să descopere noţiunea de „erminie", de ermeneutică, aplicabilă studiului scrierilor „dogmaticeşti" si „istoriceşti", „cînd vrei să judeci şi să alegi scrisoarea cea istoricească" (*Loghica*... p. 184-135).

Şi mai interesant este cazul lui Ghe. Şincai. Acesta nu numai că are lămurită (la nivelul epocii) ideea de critică, pe care o numeşte cu termenul său propriu (se pare că el o foloseşte la noi pentru întîia oară), dar o şi aplică în cazuri precise, discutînd în *Cronica* sa diferiţi autori: „Luccari iaste necritic şi anahronist", „diplomatul sau hrisovul acesta împotriva căruia numai acela va grăi, carele nu scrie critica" (Buc, 1886, I, p. 467, 520). Există deci o disciplină ştiinţifică, pe nume „critica", prin care se pot elimina erorile istorice. Cine n-o profesează cade în neadevăruri şi anacronisme. Este, cu alte cuvinte, un autor „necritic", neştiinţific.

Limpede formulată, cu implicaţii metodologice precise şi cu aplicaţii la aceeaşi sferă istorică, noţiunea de critică poate fi regăsită şi la Petru Maior. El ştie de „meşteşugul criticii", pe care-1 pune în mişcare în *Istoria pentru începutul Românilor în Dacia*, (Buda, 1834), combătînd pe notarul anonim al regelui Bela al IV-lea: „După canoanele critice, întru acelea ce scrie notariul spre mare lauda Ungurilor sau spre mişcarea altor neamuri, nu poate să i se creadă" (V. § 1).

„De unde de au vîrît din capul său notariul cuvintele aceale micşorătoare de mărirea românilor, după canoanele critice, nu se poate crede Preasfinţiei sale" (V, § 5)...

Critica presupune prin urmare o tehnică anumită, un „meşteşug", care constă din cunoaşterea şi aplicarea de la caz la caz a

unor „canoane”. Ea are reguli precise, disciplina sa ştiinţifică fiind singura în măsură să ofere certitudinea adevărului. Nerespectarea „canoanelor” duce la eroare şi la îndoială, la scepticism istoric, conştiinţă foarte vie la Petru Maior, incredul nu o dată: „Nu se poate crede Preasfinţiei sale”.

Au existat totdeauna, cum declară şi Budai-Deleanu despre sine, români cu „gură mare”, critici orali, primitivi, din pură impulsivitate, precum şi poeţi a căror muză „cîte o dată-i prea cîrtitoare” (VII, 14). Pînă aici nimic excepţional şi semnificativ. Dar Budai-Deleanu îşi aşează *Ţiganiada* în mod deschis sub semnul criticii: „S-află într-însa şi critică, pentru a carii dreaptă înţălegere te poftesc s-adaugi oarecare luări aminte”, („Epistolie închinătoare”). În cazul acesta perspectiva se schimbă. Ea implică o aptitudine critică analoagă din partea cititorului, invitat să adopte în faţa textului o atitudine specializată, am spune profesionalizată. Este însăşi conştiinţa criticii literare, exprimată cu mare anticipaţie, într-o formă embrionară la o fază cînd această preocupare, în cultura noastră, nici nu exista.

De altfel, pentru multă vreme, pînă la Maiorescu inclusiv, aplicaţiile spiritului critic se vor menţine, de predilecţie, în sfera culturală. Ceea ce nu exclude deloc subminarea principiului autorităţii, dimpotrivă D. Ţichindeal, încă de la începutul secolului trecut, invită să nu credem pe cuvînt nici un autor şi nici o carte *Adunare de lucruri moraliceşti*... Buda, 1808, *Către cetitoriu*: „Proceteşte-o cu atenţie, judecă, nu te îndestula numai cu aceia ce ţi se spune, că iastă formoasă şi înţeleaptă carte; ci cearcă, ceteşte-o cu bună luare de seamă, de vezi iaste aşa precum ţi se spune, că nu-s toate de folos, dacă te vei îndestula cu laudele ce coprinde cartea aciasta şi nu cu mijlocirea cetirii nu vei fi încredinţat.”

Această propoziţie, pusă pe hîrtie în 1808, scoboară cu decenii limita apariţiei teoretizate a spiritului critic românesc, fiind - fără îndoială - cel dintîi mic „manifest” în materie, de o formulare cu nimic mai prejos decît a lui Al. Russo şi a celorlalţi autori citaţi de G. Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura românească* (1909). Ba, s-ar putea spune, că definiţia lui D. Ţichindeal sună mai „principial” decît la mulţi alţi autori ai epocii.

d) În domeniul strict al criticii literare, refuzul „autorităţii” nu se traduce prin rezerve mentale şi neîncredere principială faţă de text, ci printr-un scepticism declarat faţă de verdicte, judecăţi, opinii

anterioare, de largă circulație. Ceea ce spiritul critic nu acceptă în nici o împrejurare este îndeosebi ideea magistraturii infailibile, mandarinatul critic (de obicei de catedră), infatuarea lui *magister dixit*, vidul solmen, sentențios şi doctoral, specie eternă, cu genealogie bogată. Critica nu recunoaşte nici un privilegiu personal al acuității judecății estetice, ea simte nevoia să se convingă singură de valoarea unui autor. De aici vine şi nepăsarea sa, mai totdeauna desăvîrşită, la referințe, trimiteri şi „bibliografie". Adevăratul spirit critic nu-şi împănează pagina cu citate de „autoritate" (semn sigur de complex de inferioritate), ci are ambiția ca opinia sa să devină ea şi numai ea autoritate in materie. Căci tendința instinctivă a spiritului critic este să opereze un transfer de autoritate în favoarea sa. În locul autorității unui text sau a unei judecăți prestabilite, el urmăreşte să substituie punctul său de vedere reformator. Spiritul critic confiscă principiul autorității, pentru a-1 răsturna şi reconstitui pe baze noi, proprii şi verificate.

10. Criza ideii de autoritate atrage după sine şi pe aceea de tradiție negativă. Spiritul critic este anticonformist şi deci antitradiționalist prin definiție. El combate mucegăirea, osificarea, sclerozarea, stagnarea ostilă regenerării şi progresului. În fața sa, argumentul „vechimii" nu are nici o valoare. O eroare repetată de o mie de ani tot eroare rămîne. Şi cu cît tradiția este mai veche, mai originară şi aparent mai bine consolidată, cu atît ea devine mai suspectă, mai dubioasă. Cazul tipic rămîne acela al miturilor, legendelor şi al altor fantome de vînzare, luate sub beneficiu de inventar încă din antichitate. Semne de scepticism critic întîlnim la Herodot (II, 57, 143), Tit Liviu (VIII, VI), la Plutarh, Lucian etc. Fireşte, este vorba de reacțiunea unei elite intelectuale foarte restrînse, dar totdeauna spiritul critic a fost, în definitiv, expresia unei minorități inteligente. Reticent la tradițiile orale, la cîntecele bătrîneşti („foarte slab lucru iaste şi primejdie de a le crede") la „minciuni şi basme" se arată şi Stolnicul Constantin Cantacuzino, în *Predoslovia* la *Istoria Țării Româneşti*, text de factură umanistă. Credulitatea şi mistagogia n-au fost însă prin aceasta înfrînte.

a) Ceea ce spiritul critic neagă tradiției şubrede este, în special, calitatea sa documentară, valoarea sa de instrument de cunoaştere. În baza tradiției se pot construi ipoteze, nu certitudini, aproximații nu preciziuni. Chiar dacă folclorul ar închide o întreagă arhetipologie a umanității, metoda de detectare a arhetipurilor, încă nu bine pusă la punct, nu va oferi (în cazul cel mai bun) decît scheme,

cadre şi tipologii foarte generale. Or, esența discriminatoare a spiritului critic lucrează totdeauna ad rem. Ea vrea să ştie dacă, într-o anume împrejurare, s-a produs sau nu un anume eveniment, care nu poate fi confundat cu un altul. Tradiția şi arhetipologia este categorială, spiritul critic este particularizant. El individualizează cunoaşterea, n-o subsumează, n-o reduce la unitate. Ori de cîte ori investigația sa înaintează, ca să spunem astfel, regresiv, spiritul critic se loveşte în mod inevitabil de aproximativ, nebulos, impalpabil şi incertitudine. Vechile formule ale lui Vico, atunci cînd discută „problema homerică", revin mereu în memorie: „muzeu al credulității", „bibliotecă a imposturii", „vane opinii" (*Scienza nuova*, XVI). Ele sînt însăşi definiția tradiției istorice neîntemeiate, a mitologiei de orice speță, a hibelor de clacă, „din bătrîni" etc. De unde şi un anume scepticism istoric: este mult mai riscant să scrii despre trecut decît despre prezent (Montaigne, *Essais*, I, Ch. XX).

b) Cum se formează o „tradiție" demonstrează foarte bine orice analiză lucidă: un eveniment se produce undeva, fără martori direcți şi serioşi. Contemporanii înregistrează un zvon. Acesta se amplifică, se deformează prin circulație orală. Nimeni nu stă să-l verifice. Mijloacele lipsesc. O dată admis, devine incomod, chiar riscant, a dovedi o altă opinie. Comoditatea, lenea intelectuală, conformismul, spiritul de imitație, constrîngerea socială, laşitatea intervin. Şi astfel, legenda începe să se lățească, să se transmită din tată în fiu, din generație în generație. Vezi povestea copilului cu un dinte de aur, analizată savuros de Fontenelle, a „adevărurilor" enunțate şi impuse de personalități influente, denunțate de Bayle (*Pensées*, § VIII: *De l'autorité de la tradition*). Nu există tradiție de această speță, care să nu se fi impus decît prin preluare fără control, printr-o mare docilitate şi absență a cenzurii intelectuale.

c) Rezultă de aici că spiritul critic îşi face o specialitate din demitizare şi demistificare. Toți iluminiştii (şi spiritul critic este „iluminist" prin vocație) nu urmăresc altceva decît să demaşte impostura, să alunge „orbirea", să „deschidă ochii" naivilor. Expresia *detromper* apare mereu la Montesquieu, Voltaire, la toți. Spiritul critic nu crede în „poveşti" şi „fabule", el este eminamente lucid. Din care cauză o anume sterilitate interioară îl pîndeşte. Marele patos, sublimul, avîntul romantic al imaginației îi sînt aproape totdeauna refuzate. Dar ceea ce el oferă în schimb merită din plin tăierea aripilor şi

dezumflarea baloanelor de gumă. Căci în timp ce romantismul se compune, statistic vorbind, dintr-un grăunte de autenticitate sublimă, şi din infinit mai mult cabotinism, stridenţă şi verbalism gol, spiritul critic introduce, cel puţin, un principiu de adevăr, luciditate, ordine, sobrietate şi certitudine, „sublim" şi el, în felul său. Nu este vorba de a face, în niciun fel, elogiul filistinului şi al „bunului simţ" plat, opus triumfător „geniului". Ci numai de o sfîntă oroare de impostură, falsitate, neverosimil, himeră, grotesc şi extravagant, virtuţi, pseudo-"romantice", care abundă. Misticii, mistagogii, exaltaţi, iraţionalişti de duzină au şi ei toate motivele să fie nemulţumiţi de existenţa spiritului critic.

d) Demistificarea găseşte mai ales în literatură un cîmp vast şi fecund de operaţii. Ce este altceva critica literară decît o demistificare continuă? Ea îndepărtează de pe trupul literaturii sensurile eronate, semnificaţiile abuzive, judecăţile tradiţionale, automatismele de gîndire, superstiţiile estetice, rutina, prestigiul normelor perimate. Pe scurt, o întreagă mitologie parazitară, pe care literatura şi-o creează singură, pînă la asfixie. Tot ce reprezintă prejudecata academică şi clasicizantă, cod inviolabil, ierarhii unse în eternitate, spiritul critic vine să repună în discuţie sau să nege. Temperamentul său este oarecum „avangardist", adept al teoriei „mutaţiei" valorilor în orice caz. Şi, mai presus de orice, inspirator al „criticii criticii". Opinia constituită, tradiţională, despre un autor nu este în mod obligator şi cea mai autorizată. Uneori, dimpotrivă, se dovedeşte chiar cea mai falsă. Vezi, multă vreme, cazul lui Baudelaire, al lui Macedonski la noi etc.

11. În egală măsură, spiritul critic respinge în principiu, şi argumentul sociologic al majorităţii. Opinia îmbrăţişată de un grup oarecare nu devine numai prin acest simplu fapt şi bine întemeiată. Ea poate să coincidă cu adevărul - fenomenul se verifică adesea - dar nu totdeauna şi nu în mod obligator. Judecata literară, căci despre ea este vorba, nu iese consolidată şi nu se impune niciodată numai prin sufragii majoritare sau unanime. De altfel, nimeni nici n-a pretins vreodată cu seriozitate că valoarea unei cărţi se pune la vot, că examenul critic specializat poate fi înlocuit prin sondaje, plebiscite şi anchete de tip „Gallup". Existenţa unor curente de opinie în favoarea unui scriitor sau a unei formule literare nu obligă în nici un fel spiritul critic, refractar supunerii necondiţionate la presiunile colective, la verdicte plebiscitare. Principiul său de orientare nu este cantitativ, ci calitativ; nu al pluralităţii vocilor, ci ai competenţei; nu al numărului, ci

al greutății opiniilor. O serie de titluri din Pierre Bayle fixează lapidar tocmai această doctrină: „Nu trebuie să judecăm în filozofie după mulțimea vocilor" (*Pensées*... § XLIII), „Mulțimea celor ce aprobă nu este un semn de adevăr" (*Continuation*... § IV), etc. Dintre toate disocierile critice, separarea adevărului de opinia comună, adesea eronată în materie literară, constituie una din exemplificările cele mai specifice.

Cînd specialiştii sînt de acord asupra unei soluții, profanii - oricît de numeroşi ar fi - trebuie să se supună. Cînd specialiştii nu sînt de acord, majoritatea spiritelor necompetente nu este îndreptățită să se pronunțe în nici un fel. Cînd specialiştii nu-şi pun măcar problema, laicii vor trage de aici concluzia că problema care-i preocupă, de fapt, nici nu există. Acesta este catehismul scepticismului modern, de la Bayle la Bertrand Russell, important în critica literară prin faptul că recunoaşte în mod deschis prestigiul competenței verificate, al judecăților de autoritate, în fața oricîtor cronici umflate, de altă părere. Dreptatea - istoria literară o dovedeşte - este totdeauna de partea celor „doisprezece oameni fini care formează conştiința estetică a unei epoci" (G. Călinescu, *Ist. Lit. Rom.*, 1941, p. 602). Se cunosc numeroase cazuri de opinii literare, profund singulare şi deci scandaloase pentru contemporani, confirmate punct cu punct de posteritate. Stendhal îşi dedică romanul La *Chartreuse de Parme* – to the happy few „puținilor fericiți", în stare a-1 înțelege. Adevăratul critic aspiră a se număra numai printre aceştia. El nu se lasă contaminat, pe cît este omeneşte posibil, de stările de mulțumire.

12. Manifestările lor tipice, în ordinea literară, sînt fenomenele entuziasmului gregar - succesul, reputația şi gloria - pe care spiritul critic vine să le contrazică în mod radical, de unde şi profunda ostilitate ce-1 înconjoară. El confruntă în permanență criteriul colectiv cu cel individual, afectiv cu cel rațional, valorile de circulație cu cele de durată, publicitatea cu substanța, trăgînd mereu concluziile sale. Se înțelege de la sine că spiritul critic este incompatibil cu fenomenul modei, al gustului zilei, al judecăților bombastice, superlative („Cel mai controversat dramaturg al timpului şi, poate cel mai mare de la Shakespeare (s. n.), Eugen Ionescu", *Tribuna*, 7 sept. 1967). Gloriile efemere, de contrabandă, lansările spectaculoase, pe bază de grupări interesante şi combinații de culise, „consacrările" reciproce etc, îi sînt 1a fel de suspecte. Concluzia sa permanentă este aceasta: nimic mai relativ şi mai trecător decît aplauzele la scenă deschisă, notițele de reclamă şi

ovațiile între două reprize. Entuziasmul este o boală molipsitoare care trece repede. Spiritul critic constituie vaccinul său preventiv.

13. Nu trebuie să înțelegem de aici că toate aceste virtuți negative nu cad şi ele sub critică, ori de cîte ori critica devine criticism - excesiv, inoportun, străin de adevăratele necesități ale momentului literar şi istoric - degenerat în spirit sistematic de negație. Nimic mai steril decît ostilitatea permanentă, pornire spre denigrare, şicana meschină, umoarea plină de acreală a atîtor criticaştri invidioşi, puşi numai pe căutat nod în papură. Nimic mai jalnic decît acest pseudo-criticism înveninat, destructiv, paralizant şi imoral din orice parte l-am privi. „Plăcerea de a critica - observă şi La Bruyère (*Des ouvrages de l'esprit*, 20) ne împiedică să fim puternic mişcați de lucruri frumoase". Emoția estetică suferă o gravă inhibiție. Elanul liric, avîntul imaginației, marile construcții speculative, cărora luciditatea excesivă le toarnă plumb în aripi, la fel. Iubirea suspendă spiritul critic şi invers. „Cînd cineva începe să vadă greşeala cuiva - spunea şi Macedonski pe bună dreptate - nu-l mai iubeşte". Max Scheler va demonstra acelaşi adevăr în *Natur und Wesen der Sympathie*. O scrisoare de dragoste poate fi impresionantă chiar dacă ar fi plină de greşeli de stil şi ortografie. Luciditatea radicală dezumanizează, alungă vibrația şi căldura interioară. Evocarea continuă a spectrului ridicolului usucă orice pornire generoasă, expansivă. Alarmarea permanentă a amorului propriu crispează. Controlul şi autocontrolul mecanic, devenit dresaj, preface individul într-o ființă abstractă, rigidă şi neconstructivă. El va putea descoperi eroarea, dar nu va avea curaj să pună în loc adevărul. Va putea şti eventual de ce o carte nu este bună, dar nu va risca s-o facă mai bună.

14. Ceea ce am numit ambiguitatea sau duplicitatea spiritului critic iese acum şi mai limpede la lumină. Hipertrofia criticistă exprimă exacerbarea laturei sale negative, calitate devenită defect prin exces. Construcția prin negație (disocierea valorilor, antidogmatism, antiautoritarism estetic etc.) nu poate însă ascunde, ba, dimpotrivă, scoate şi mai mult în relief, virtuțile pur constructive ale spiritului critic, implicate în însuşi actul recunoaşterii valorii, al distingerii sale de non-valoare. Cum spunea şi Al. Russo în *Cugetări* (1855): „Critica e dritul obştesc de a adeveri calitatea mărfii", pusă mai bine sub observație prin chiar operația „adeveririi", adică a confirmării şi a definirii sale. În acelaşi timp, spiritul critic îşi face simțită prezența chiar în modul de producere a acestei valori, prin colaborare activă la întregul său proces

de creație. De unde două noi categorii de observații, esențiale pentru orice act de critică literară:

a) Fără intervenția spiritului critic obiectul literar nu poate fi niciodată recunoscut şi cuprins în dimensiunile şi structura sa exactă. Critica îl delimitează de contexte, îi verifică unitatea şi coerența internă, descoperă posibilele sale fisuri şi contradicții, îl pregăteşte printr-o întreagă exegeză pentru o cît mai dreaptă percepție şi definiție a individualității şi originalității sale. Spiritul critic operează reducții la esențial, reține nuanțele specifice, distinge părțile componente de totalitate, stimulează adevărata înțelegere a operei. Flexibil, mobil, comprehensiv, lipsit de prejudecăți, dezinteresat, el este în măsură să reflecte cel mai bine şi mai complet esența operei, din multiple unghiuri şi puncte de vedere.

Acest aspect este, poate, cel mai fecund, dintre toate. Analitic, antidogmatic, antitradiționalist şi anticonformist prin definiție, spiritul critic produce, prin însăşi esența sa, noi interpretări, în serie infinită. Cu alte cuvinte, el se dovedeşte a fi un mare propulsor de semnificații deschise, un generator de polisemie, un adversar ireductibil al sensului unic, rigid şi defintiv al operei literare. O dată cu spiritul critic apare şi posibilitatea pluralității perspectivelor, a înțelesurilor multiple. Orice negare sau zguduire a definiției date, unilaterale, are drept urmare punerea în libertate a mai multor semnificații posibile. O întreagă direcție în critica actuală speculează pînă la refuz asupra polivalenței literare. Dar n-a existat spirit critic, din antichitate şi pînă astăzi, care să nu fi făcut, în esență, aceeaşi observație, dînd şi unele liste de sensuri posibile. Sf. Augustin recunoştea în *Confesiunile* sale (XII, 12) că se pot scoate mai multe sensuri din evanghelii. Dante, în *Convivio* (11,1) distingea patru „sensi" posibile ale oricărui text literar: literal, alegoric, moral şi anagogic, sau „suprasensul", revelator de adevăruri transcendentale. Spinoza, în *Tratatul teologico-politic* (VII, II), identifică şi el un sens literal şi unul metaforic al textului biblic, etc. Critica înseamnă disociație, polivalență semantică şi deci o mare varietate de interpretări şi opinii literare.

b) Acesta ar fi drumul spiritului critic din afară spre interiorul operei. Dar el acționează, cu o energie poate şi mai mare, chiar în intimitatea operei, unde participă la însuşi procesul de elaborare, ca parte consubstanțială şi imanentă a sa. La adevăratul creator, concepția artistică prezintă o autocritică permanentă. El se corectează, se reface,

revine, explorează diferite variante, alege una, apoi alta, pînă ajunge la clarificarea deplină a proiectului său artistic. Nu există creator la care să nu apară şi să nu lucreze această conştiinţă critică internă, mai mult sau mai puţin precisă, a propriei sale opere. Observaţia n-au făcut-o întîi critici şi esteticieni, ci scriitorii înşişi. Cînd clasicii cereau gust, bun gust, ei implicit şi-l impuneau, în mod critic, propriei lor opere. Dintre moderni, Flaubert şi Valéry reprezintă cazuri absolut tipice. Notabile sînt mai ales mărturiile unor scriitori-critici, precum Oscar Wilde, sau T. S. Eliot, autori de butade şi reflexii deosebit de pertinente: „Imaginaţia imită, spiritul critic creează". Sau: „În cadrul muncii creatoare însăşi" critica joacă un rol de o „importanţă capitală". Ea „cerne, combină, construieşte, curăţă, corectează, verifică". Un „poet" dublat de un critic, iată definiţia creatorului. Toate teoriile privitoare la identitatea gust-geniu (Croce), la con-genialitatea criticului şi a creatorului, şi deci la funcţia creatoare a criticii literare, au ca punct de plecare tocmai acest criticism congenital al creaţiei. El a fost bine definit, în repetate rînduri, şi de G. Călinescu (*Critică şi creaţie* în *Viaţa Românească*, 4, 1958), pentru care „critica începe odată cu actul de creaţie" (*Disociaţii* în *Secolul 20*, 6, 1965). Ne amintim şi de un aforism postum al lui Lucian Blaga despre „talent" şi „autocritică": „Foarte rar ar trebui să se vorbească despre „talentul inegal" al unui autor; inegală este aproape totdeauna numai autocritica sa".

c) Mecanismul judecăţii de valoare, spre care tinde orice act critic, poate fi în felul acesta şi mai bine înţeles. Ea este produsul unei confruntări între viziunea creatoare a criticului şi rezultatul lecturii sale, prin substituirea creaţiei ipotetice, potenţiale, creaţiei date. În faţa operei, criticul imaginează, raţionează şi trage concluziile, ca şi cum el ar vorbi în locul autorului. Pe marginea cărţii, criticul construieşte propria sa versiune, pe care apoi o raportează la datele obiective ale lucrării. El ar fi scris-o într-un anume mod. Autorul se identifică sau se apropie de varianta sa ipotetică? Verdictul este pozitiv. Contrar, va fi negativ. Mă identific sau mă despart de o carte şi atunci ader la ea, sau o resping, judecata literară anticipă creaţia, o precede, o întrezăreşte, o recreează imaginar şi în funcţie de aceste coordonate decide. Iată de ce este foarte mult adevăr în următorul cuvînt de spirit: cînd vreau să citesc o carte bună n-am decît o singură soluţie: s-o scriu eu însumi.

În ***Iaşul literar***, XIX, nr. 2, 1968, p. 47-53.

STRUCTURA (I)

De obicei, ideile literare la modă sînt pe bună dreptate suspecte de conformism, de o anume superficialitate şi de mult entuziasm necontrolat. Nu acesta este cazul solidei idei de *structură*, concept mult mai vechi decît termenul propriu-zis, şi acela pluricentenar, de vreme ce atestarea sa poate fi urmărită încă de la începutul secolului al XVII-lea (art. *Structure*, în *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex. Preminger, Princeton University Press, 1965, p. 812).

Într-un sens, avem de a face cu unul din cele mai răspîndite şi verificate principii literare, deoarece el absoarbe în substanţa sa o serie întreagă de alte noţiuni foarte apropiate, cu care în parte se şi confundă, uneori pînă la sinonimie: unitate, formă, formă internă, organism, realităţi literare obiective, unele de primă evidenţă. Numai un neinformat poate avea în faţa noţiunii de „structură", categorie care depăşeşte cu mult lingvistica, nu mai vorbim de „analiza de text", emoţia ineditului şi a marei descoperiri revoluţionare. De aceea, înţelegem pe deplin stînjenirea unor structuralişti contemporani produsă de neaşteptata vulgarizare a unei teorii, prezentată jurnalistic drept „ultimul strigăt" al criticii, esteticii literare şi în genere a ştiinţelor umaniste. „De o sută de ani se discută în jurul cuvîntului structură", exclamă nemulţumit Roland Barthes, în *Critique et vérité* (Paris, 1966, p. 19), unul din leaderii structuralismului actual. Precizarea trebuie înţeleasă în primul rînd ca o metaforă, căci genealogia şi biografia ideii de structură au o „istorie" mult mai bogată.

1) Ca să ne exprimăm astfel, de două mii de ani s-a observat că edificiile arhitectonice sînt construite într-un anume mod, care-1 susţine, îi dă coeziune, soliditate şi fizionomie proprie. Trebuie amintit în trecere că noţiunea însăşi este de origine latină, derivînd de la *struere*, „a construi". Structura presupune neapărat un plan, un aranjament al părţilor în funcţie de acest plan, înţeles ca ansamblu, unitate şi totalitate, ca o combinaţie şi legătură particulară între elementele care-1 compun. În mod inevitabil, un colocviu recent de esteticieni, lingvişti şi filozofi au reţinut, în primul rînd, tocmai această accepţiune elementară, perfect întemeiată. A relua adevăruri fundamentale reprezintă de multe ori o acţiune foarte salutară. Este ceea ce au făcut Roger Bastide, în *Introduction à l'étude du mot „structure"* şi Pierre Francastel, în *Note sur l'emploi du mot „structure" en histoire de l'art* (*Sens et usages du terme „Structure"*, Mouton, 1962, p. 9-19, 46-51).

Bineînțeles, așa cum s-a arătat uneori cu destulă maliție, nu este nevoie de nici un nou cuvînt în -ism, ca să susținem, cu deplină îndreptățire, că toate lucrurile, operele, organismele, formele, etc. sînt „structurate". Truismul este produs, în parte, și de generalizarea sinonimelor amintite, la care ar mai fi de adăugat și altele ca: *Bildung*, *Gewerbe*, *texture*, *shape*, *agencement*, *configuration*, etc. Ele aduc și unele nuanțe noi, precum: „țesătură", „contur", „îmbinare", și fapte de observație curentă, bine controlată.

2) Și mai tenace se menține identificarea noțiunii de structură cu aceea de formă, asimilare răspîndită îndeosebi la anglo-saxoni, precum la cunoscuții C. K. Ogden și J. A. Richards: „Studiul formei sau al structurii" (*The Meaning of Meaning*, London, 1960, p. 220-221), sau René Wellek și Austin Warren, la aceștia din urmă prin includere și supraordonare: structura include în ea, atît conținutul, cît și forma, în măsura în care sînt „organizate în vederea unui scop estetic" (*Theory of Literature*, N.-Y., 1956, p. 141). Se înțelege atunci, că toți filozofii, esteticienii, criticii care s-au ocupat de fenomenul formei artistice, de la Aristotel încoace, devin vrînd-nevrînd „structuraliști". De altfel au și fost revendicați ca atare, pentru a da o singură indicație, nu mai departe de structuraliștii William K. Wimsatt și Cleanth Brooks, în *Literary Criticism*, *a Short History*, (London, 1965, p. 21-34), unde se vorbește pe larg, între altele, de teoria aristotelică a „poeziei ca structură". Ne aflăm fără îndoială în fața unui sens extensiv, dacă nu chiar abuziv, anume disociații - cum vom vedea imediat - fiind absolut necesare. Dar că toți esteticienii formei, pînă la *geştaltiştii* moderni, urmează a fi trecuți printre precursori, este nu mai puțin adevărat. Există afinități profunde între ideea de „formă" și de „structură". Ele se întîlnesc, fuzionează chiar, în planul configurației, cristalizării, organizărilor convergente.

3) În egală măsură, într-o sferă foarte largă, se face referință și la ideea de unitate, folosită de multe ori în înțeles cvasi-sinonim, nu fără bune motive. Structura este ceea ce dă ansamblului unitate, consecvență, ordine și stabilitate, acel magnetism interior care determină ca elementele să colaboreze la realizarea scopului final, nu să se împrăștie. Nu există construcție fără o anume osatură, acord și integrare a elementelor componente. Că unitatea prezintă grade diferite de echilibru și agregare, că ea poate fi după împrejurări, mecanică sau organică, omogenă sau eterogenă, consonantă sau disonantă, indivizi-

bilă; sau dimpotrivă să îngăduie multiplicitatea, diversitatea, varietatea în cadrul conturării întregului, aceasta nu schimbă deloc situația de bază, de esență, eminamente structuralistă. Din nou istoria esteticii vine să confirme lunga tradiție şi a unei astfel de doctrine, din cele mai clasice (Aristotel trebuie amintit din nou, în primul rînd), urmărită şi sistematizată, între alții, de Charles Lalo, în *Les étapes de l'ésthétique structurale* (*Revue philosophique*, juillet-sept., 1942-1943, p. 10-33).

Ne rotim mereu, faptul poate fi reținut cu uşurință, în jurul unor idei deloc inedite, de o răspîndire maximă, nu numai în publicistica străină, ci şi la noi, unde Tudor Vianu, observase, cu mult înainte de voga actuală, că „o structură presupune integralitate şi unitate, un mod de grupare a tuturor energiilor sufleteşti după un plan unitar şi către finalități comune" (*Studii şi portrete literare*, Craiova, 1938, p. 128). Alte citate recente este de prisos a mai da. Un articol de dicționar literar, conceput dintr-o perspectivă strict estetică, nu este o colecție de fişe.

4) Viziunea organicistă care stăpîneşte chiar de la origine noțiunea de structură face ca ea să fie gîndită în mod frecvent şi ca totalitate, ca un întreg, ca un ansamblu bine sudat, căruia nu-i lipseşte nimic, tot indecompozabil, fără unitatea căruia construcția s-ar prăbuşi. Este vechea *integritas* a esteticii antice şi medievale, *wholeness* a esteticii tradiționale engleze, *Organismus* al esteticii germane (accepție întîlnită la M. Dragomirescu, la L. Blaga, etc). În măsura în care, îndepărtînd orice analogii biologice exagerate, ea pune în lumină o serie de atribute estetice importante, o astfel de definiție poate fi primită şi ea. Totalitatea implică o anume omogenitate a substanței artistice, de natură să împiedice stridențele, contradicțiile interioare violente, ruperile catastrofale de ton, cacofoniile, haosul, în planul receptării artistice, ea produce o „impresie totală", un „efect total suprem", ca reflex şi urmare a organizării estetice unitare. Definiții notabile în această direcție pot fi întîlnite adesea, la criticul Mathew Arnold, de pildă (René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750-1950, London, 1966, voi. IV, p. 170-171), ca şi la Eugen Lovinescu al nostru, preocupat „să... prindă totul, chiar cu ignorarea părților" (*Critice*, I, ed. 2-a, p. 15), la impresionişti în genere.

În orice caz, conştiința operei ca totalitate stimulează din plin buna sa delimitare în timp şi spațiu, îngăduie cuprinderea imediată, dintr-o „privire", a obiectului artistic, elimină ca absurdă orice dicotomie de tip fond-formă, stil-ideologie, consolidează mai ales impresia

existenței de sine stătătoare a operei. Este ceea ce Carlyle numea „auto-susținerea totalității" (*a real self-supporting whole*, cf. René Wellek, op. cit., III, p. 101), o anume legitimă autarhie pe care o au toate organismele vii, bine constituite. De aceea structuraliştii sînt îndreptățiți să vadă în operă, „un univers independent, suficient sieşi şi omogen" (Sorin Alexandrescu, *Structuralismul şi cercetarea literară*, în *Contemporanul*, 11 martie 1967).

Alte implicații privesc obiectivarea percepției estetice, atitudine plină de consecințe îndeosebi în critica literară, preocupată, cum spunea şi G. Călinescu, în *Principii de estetică* (Buc, 1939, p. 113), că descopere „structuri acceptabile". Acceptabile numai pentru imaginație? În nici un caz! Structura tinde să se impună ca o realitate dată prin acte succesive şi controlate de judecată, comparație, analiză, sinteză. Ea se propune observației în primul rînd ca obiect. Construcția, forma, unitatea, totalitatea definesc şi impun o anume evidență. Pe drept cuvînt scrie Paul de Man: „Ideea de totalitate sugerează structuri închise, care au o tendință aproape irezistibilă de a se transforma în structuri obiective" (*New Criticism et nouvelle critique*, în *Preuves*, oct. 1966, p. 35). Disputa formă închisă - formă deschisă nu joacă în această împrejurare nici un rol. Totalitatea, prin faptul că implică izolare şi delimitare, fie ea cît de „deschisă", conferă oricărui tip de operă şi în orice împrejurare un contur minim şi deci provocarea percepției obiective, mai „tari" sau mai „slabe" de la caz la caz. Orice percepție structurează, totalizează date obiective, mai mult sau mai puțin precizate, cristalizate.

5) Gruparea elementelor operei într-o totalitate solidară, organică, are drept consecință stabilirea unui raport de interdependentă dialectică între „tot şi părți", asupra cărora se vor răsfrînge, în proporții variabile, caracterele, proprietățile şi fizionomia întregului. Conlucrarea intimă între ansamblu şi detalii, subordonarea fragmentului normei generale, modificată la rîndul său, de acțiunea convergentă sau divergentă a părților componente, dă structurii una din notele sale esențiale, definitorii. Cine spune structură, spune relație funcțională între tot şi parte, cu precizarea – esențială – că unitatea de bază se realizează fie în ciuda diversității părților, fie în virtutea acestei diversități (W. C. Wimsatt - Cleanth Brooks, op. cit., p. 744). Cu alte cuvinte, în regimul structurii, totalitatea depăşeşte, absoarbe, subordonează, transcende în mod obligator şi suveran suma detaliilor.

Numai totalitatea constituie datul prim şi ultim, numai articularea sa internă dă semnificație fragmentelor, care nu pot fi corect şi pe deplin înțelese decît prin raportare la ansamblul în care se integrează.

Cine nu acceptă acest principiu, că totalitatea reprezintă mai presus de orice o realitate calitativ - distinctă, superioară, integratoare şi formativă a elementelor în subordine, nu va gîndi niciodată în termeni structuralişti. El nu va concepe şi intui concret, în adîncime, acest fenomen obiectiv, în acelaşi timp simplu şi foarte complex, care este structura. Că opera poate avea dimensiuni din cele mai variate; că există în cuprinsul său continuitate şi discontinuitate; că se pot tăia diferite secvențe, dintre care - unele - par a se desprinde singure, toate acestea sînt adevărate, dar foarte secundare din punctul structuralist de vedere. Există o unitate centrală, o identitate cu sine a operei, calitatea sa de a fi ea însăşi şi numai ea însăşi (prin atitudine, stil, personalitate, etc), prezență activă, originară şi originală regăsită în toate detaliile. Numai întregul determină semnificația părților, în orice fragment întrezărim spiritul configurativ al întregului; fiecare element reflectă principiul superior de organizare, care a prezidat la convocarea sa în interiorul construcției artistice.

Trebuie precizat neapărat că acest coeficient „coercitiv", de o intensitate foarte diferită, este de ordin infuz, latent, „inefabil", nu mecanic. Avem de a face doar cu un „organism". Dar în măsura în care structura constituie un ansamblu organic indivizibil, oricîte fragmente ar putea fi izolate prin analiză abstractă sau prin simple constatări de fapt, doar totalitatea le transmite conținut, direcție şi semnificație. Deci nu părțile impun organizarea, ci invers, oricît de reală şi inevitabilă ar fi condiționarea detaliilor. În ultima analiză, opera este aceea care spune despre fragment, nu fragmentul despre operă, principiu de mari urmări nu numai în estetică, ci şi în critica şi istoria literară. Să mai citățm o referință în sprijinul acestei teze? Preferăm să alegem o „autoritate" străină de agitația structuralistă actuală, Charles Lalo (*Esquisse d'une classification structurale des beaux-arts*, în *Journal de psychologie*, janvier-juin, 1957, p. 9). Formulări exacte în acelaşi sens, absolut comune întregii direcții întîlnim şi la structuralişti noştri, mai ales la Sorin Alexandrescu (*Analiza de text şi critica organică*, în *Viața românească*, XVIII, 12, 1965, p. 137, 140).

Este necesar să apăsăm cu putere asupra acestui principiu al funcționalității detaliului, întrucît nu odată, în literatură, în arte, nu

putem vedea pădurea din cauza copacilor. Fragmentul integrat în totalitate devine cu totul altceva decît privit izolat, rupt din context, el nu există decît în relație, prin raportare la alte fragmente. Cum ar fi altfel cu putință solidaritatea elementelor decît prin interacțiune? În orice creație artistică detaliile se cheamă unele pe altele, se atrag magnetic, sînt puse într-o continuă interdependență, se condiționează reciproc, în cadrul unității globale. Preocupările acestea fac parte din logica intimă a creației, confirmate şi de numeroase confesiuni de scriitori, de la Poe la Proust, nu le mai reproducem acum pe toate. Într-o operă pe deplin închegată, „capitolele" nu se contrazic de fapt niciodată. Ceva mai mult: alterarea unui element modifică substanța şi fizionomia întregii opere. Scoateți un fragment din unitatea din care face parte, aceasta dispare, se destramă. Aplicați în orice operă, fie şi cea mai puțin structurată, proba comutării, prin intervertirea sau înlocuirea unor elemente. Întreg sensul se modifică, sau pur şi simplu este dat peste cap. Încercați să citiți o poezie, invers, de la sfîrşit la... început. Dacă are acelaşi înțeles, fiți sigur că este proastă. La *Junimea*, în treacăt fie spus, se practica uneori empiric tocmai un astfel de control... „structuralist", *avant la lettre*.

Corelația fragment-structură, fragmentul - în - structură, nu are numai valoare funcțională, ci şi una revelatoare. Fiecare element trimite la tot şi în sensul unei omologii de tipul microcosm-macrocosm. Aşa cum „microcosmul", în filozofiile Renaşterii (folosim exemplul doar cu titlu de imagine) este un receptacol, un focar, care strînge într-un fascicol unic toate razele şi valențele universului, tot astfel, schimbînd ce trebuie schimbat, fragmentul artistic devine purtătorul sensului global al operei, o „rezumă" într-o anume măsură, semnifică despre ea la modul hieroglific. Mai simplu spus, orice fragment artistic, dacă este perceput funcțional, tinde să exprime opera, să o anticipe, să o sugereze, să-i dezvăluie principiul de organizare. Este indiscutabil că „fragmentele" relevă trăsăturile definitorii ale propriei sale structuri. De unde şi recunoaşterea principiului, citățm din Camil Petrescu (*Teze şi antiteze*, p. 76), „care atribuie fiecărui element energia şi structura întregului, aşa cum picătura de apă e una cu felul fluviului". Şi nu este elocvent faptul că tocmai un „fragmentarist" ca B. Croce ajunge să afirme *Il carattere di totalità della espressione artistica* (*Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, 1926, p. 119-134), „totalitate" înțeleasă în primul rînd ca reflex al unității cosmice?

Pot exista prin urmare fragmente artistice de sine stătătoare, independente, care să aibă propria lor structură, particulară, distinctă de structura totalității? Asupra acestui punct capital gîndirea structuralistă modernă ezită, oscilînd între recunoaşterea unei autonomii integrale şi parțiale, a unor diferențieri şi modificări nu numai tolerabile, dar şi inerente. Cu alte cuvinte, episodul, detaliul de orice speță, ar putea fi considerat şi izolat, în unitatea sa intrinsecă, alături de totalități (*wholes*), coexistînd şi sub-totalități (*sub-wholes*), cu personalitatea lor intrinsecă, pe deplin perceptibilă. Teza pare a fi răspîndită printre structuraliştii noştri, ea are apărători şi în afară (Gillo Dorfles, *Pour ou contre une ésthétique structuraliste?* în Revue *internaționale de philosophie*, fasc 3-4, 1965, p. 415). Croce a apărat-o la timpul său, dar care poate fi poziția *fragmentului* într-o perspectivă strict structuralistă? Nicidecum una de contradicție. Pasajele nesudate, de „umplutură", nefuncționale, dizertațiile abstracte într-o operă lirică, etc, cad - evident - în afara structurii. Ele nu au nici o legătură reală cu mecanismul şi articulațiile întregului. Edgar Poe susținuse că poemul lung nici nu există sau că, în cazul cel mai bun, el este doar o „simplă succesiune de poeme scurte".

Pot fi însă concepute aceste poeme scurte ca neavînd nici o afinitate între ele şi totuşi să configureze una şi aceeaşi operă? Oare *fragmentul* crocean nu ar trebui interpretat ca un moment de cristalizare intermitentă a structurii unice, şi poate şi mai bine, ca o secțiune a copacului, revelatoare pentru organizarea celulară, lemnoasă a trunchiului? Există, orice s-ar spune, la creator, o preocupare de subordonare a detaliului, formei artistice finale. De altfel însuşi Poe recunoaşte că „nici una din părțile componente nu este susceptibilă de a fi schimbată decît în detrimentul întregului" (René Wellek, op. cit., III, p. 161-162). Iată o proclamație de principii cum nu se poate mai structuralistă.

Dar atunci, dacă nu putem modifica întregul extrăgînd din el părți şi invers, dacă fragmentele nu spun nimic prin ele însele, sau numai prin ele însele, ce valoare şi utilitate au simplele şi totuşi foarte minuțioasele analize de text, fragmentare, reduse mai totdeauna, la examenul unei singure poezii? Este un fapt că analizele structuraliste nu au riscat niciodată pe mari spații, că există chiar o preferință bine marcată pentru micro-structuri, ca şi cum structura nu poate fi surprinsă şi demontată decît la microscop, în cîmpul infinitului mic. Şi se pune întrebarea dacă astfel de analize nu ignoră dialectica particula-

rului şi a generalului, proprie oricărei structuri adevărate, dacă nu cumva spiritul însuşi al concepției structuraliste nu este viciat, atunci cînd se renunță deliberat, metodologic, la inducție, însumare, încadrare a fragmentului în categoriile sale superioare, supraordonate. Dacă este perfect posibilă „identificarea întregului structural pornind de la parte" (Camil Petrescu, op. cit., p. 16), orice tendință izolaționistă, de dezinteres pentru stabilirea omologiilor, poezie - ciclu - volum - grup de opere, - stil, - personalitate artistică, etc, oprește analiza structurală undeva la jumătatea drumului.

6) Însuşi faptul că numeroasele variante verbale existente cu greu izbutesc să introducă în definiția structurii nuanțe efectiv noi, dovedeşte că ne aflăm în fața unei realități deosebit de solidare, caracteristică printr-un coeficient ridicat de coeziune. Eficacitatea structurii stă în organicitatea, sudura şi coerența părților componente, în gradul său înalt de „concinitate" (noțiunea apare încă din Renaştere), de sinergie. Orice ansamblu structural este prezidat de o forță coagulantă în virtutea căreia elementele se leagă, se țin, împreună, se acordă, se armonizează. Structura integrează coerența, o face activă, stabileşte toate conexiunile şi articulațiile necesare. Vechiul principiu antic discordia concors, structural gîndind, nu este o vorbă goală.

Ne place de altfel să parcurgem ideile literare în timp şi spațiu, pentru a le surprinde afinitățile şi - de ce nu? - structurile imanente. În felul acesta, pe măsură ce analiza înaintează ne dăm seama încă odată că structura nu este o idee nouă, aproape sub nici unul din aspectele sale. Nu mai departe, criteriul logico-estetic al coerenței se regăseşte bine definit la Edgar Poe (coherent, „intrigă strîns legată, îndreptată spre un *dénouement*", „aer indispensabil de consecvență sau cauzalitate", cf. René Wellek, op. cit., III, 102). De fapt, ca şi celelalte aspecte amintite, şi această notă a devenit aproape un loc comun (este soarta tuturor definițiilor bune), reluată mai peste tot. Doar imaginile organiciste şi astronomice fac oarecare excepție, precum „compoziție articulată", la Eugen Lovinescu (*Memorii*, II, p. 28), „caracter de cosmicitate" la Tudor Vianu (*Filozofie şi poezie*, Buc 1943, p. 200), care introduc o anume variație în terminologia românească.

O particularitate a coerenței structurii este că ea îmbrățişează grade diferite de agregare şi densitate. Există lucrări artistice cu coeziune mai slabă sau mai rigidă, structuri „tari" şi „slabe" (aşa cum

demonstrează şi psihologia configuraţiei, *geştaltismul*, respectiv opere „închise" şi „deschise", despre care am vorbit cu alt prilej (*G. L.*, 8 iunie 1967). O observaţie interesantă priveşte mai ales raportul invers proporţional între coeziune şi volum, referitoare la unitatea operei care scade, descreşte, pe măsură ce urcăm de la opera izolată la ansamblul scrierilor unui scriitor, spre structuri din ce în ce mai largi, mai elastice (Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 352). S-ar reface deci şi în acest plan – cantitativ – situaţia existentă între parte şi totalitate, fragment şi opera constituită Aceasta în ipoteza că s-ar verifica peste tot observaţia potrivit căreia fragmentele prezintă un grad mai mare de cristalizare şi deci de coeziune, decît ansamblul din care fac parte, prin potenţarea la maximum, într-o serie de puncte nodale, a normei comune de organizare.

În *Iaşul literar*, XVIII, nr. 9, 1967, p. 56-61.

STRUCTURA (II)

7) Întregul mod de funcţionare al structurii, aşa cum a fost descris pînă în prezent, duce la concluzia profundei sale coeziuni interioare. Coerenţa structurii corespunde unui proces cu finalitate internă. Ceea ce o determină este necesitatea entelechială. Realitatea sa este latentă, imanentă. Nimic mai străin de spiritul structural decît lipiturile exterioare, făcute, mecanice. Structura decurge organic, dintr-un principiu informant (*Gestaltung*) ca rezultat al unei determinări - figurat vorbind - genetice, embrionare arhetipice. Observaţie veche şi aceasta, reluată - fireşte - de „noua critică", de Jean-Pierre Richard, între alţii (*Poésie et profondeur*, Paris, 1955, p. 10), foarte atentă la surprinderea relaţiilor şi convergenţelor interioare ale operei, supusă radiografiei, nu examenului descriptiv.

Rezultă de aci că structura este implicată în „formă", „expresie", „limbaj", nu invers; că sub varietatea elementelor formale stăruie unitatea organizării structurale, aşa cum îndărătul modificărilor corporale, somatice, poate fi regăsit, în orice împrejurare, acelaşi sistem osos. Este foarte adevărat că structura nu poate fi identificată decît în şi prin expresie. Dar această expresie nu are semnificaţie decît

în perspectivă structurală, ca „semn" al unei coeziuni interioare. Analizele de text care dau atenție exorbitantă factorului lingvistic, înțeles ca sistem de relații autonome, exterioare, fără referire strictă la norma estetică interioară care le produce, reprezintă după noi o alterare a metodei structuraliste. Dar despre aceasta cu alt prilej.

8) Definițiile trecute în revistă corespund, în cea mai mare parte, stadiului „istoric" al problemei, accepțiilor sale tradiționale. Noua etapă a cercetărilor structuraliste inițiată de „formaliştii" ruşi asimilează mai toate conceptele vechi, reluate într-o nomenclatură întrucîtva diferită. Dar dincolo de etichetele verbale spiritul concepției rămîne, inevitabil, acelaşi. De pildă, în locul noțiunii de „unitate", „totalitate", „solidaritate", „coeziune", structuraliştii moderni preferă să vorbească de sistem, formulă întîlnită la B. Tomaşevski (*Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 282), ca şi la bine cunoscutul Claude Lévy-Strauss, autoritate structuralistă a epocii (*Antropologie structutale*, Paris, 1958, p. 306): „În primul loc, o structură oferă un caracter de sistem. Ea consistă în faptul că o modificare oarecare a unui element al său atrage modificarea tuturor celorlalte".

Poate că nu este lipsit de interes de amintit că noțiunea de sistem nu este necunoscută nici esteticii noastre, de vreme ce Tudor Vianu recunoaşte artei „însuşirea de a reprezenta un sistem unitar necesar în ansamblul lui şi în fiecare din părțile care-1 compun" (op. cit., p. 260), principiu şi acesta de mare tradiție. Trebuie însă arătat că structuraliştii actuali nu împrumută noțiunea de sistem din estetică sau din ştiința artei, ci din lingvistică, în speță de la Ferdinand de Saussure. Însă, indiferent de proveniență, noua carieră a ideii de sistem artistic se distinge prin cîteva dezvoltări notabile :

a) Făcîndu-se joncțiunea cu principiul coeziunii interne, se recunoaşte în primul rînd sistemului puterea latentă de a produce, coordona şi integra elemente. Spre deosebire de „organizare" care rămîne exterioară, sistemul rămîne latent, imanent, infuz în toate manifestările şi obiectivările sale de suprafață. A-l surprinde şi realiza devine atunci prima obligație a criticii.

b) Acest tip de constantă interioară echivalează cu un model, grație căruia percepem coeziuni sub diversitatea formelor morfologice. Cu ajutorul modelului, faptele observate pot fi izolate, ele devin inteligibile, relațiile de intercoeziune sînt asimilate unor reguli. În felul acesta sistemul poate fi ipostaziat, descris, aplicat tuturor planurilor

unde funcționarea mecanismului se verifică. De unde concluzia că operele particulare ale unui autor nu vor fi bine înțelese decît prin raportare la „gramatica" generală a întregii sale opere.

c) Sistemul tinde să se depersonalizeze, să se transforme într-o forță coercitivă, anonimă, latentă, omniprezentă. Prezența sa este invizibilă, atotputernică, adevărată lege „ocultă". Și constrîngerea sa va fi cu atît mai mare, cu cît coerența sistemului va fi mai desăvîrșită. Un sistem strîns, închis, bine articulat, lasă puțin loc libertății, spontaneității inițiativelor individuale.

d) Dacă nu există sistem decît prin coeziune, tot organizat şi dependență reciprocă, rezultă că norma şi finalitatea intrinsecă a sistemului nu este „adevărul", ci coerența, validitatea, gradul său de articulare. Un sistem stă sau nu stă în picioare. Evident, bazele sale pot fi solide sau şubrede. Dar sistemul are această facultate de a se constitui, desfășura şi consolida, conform logicei sale imanente. El tinde să se obiectiveze prin propria sa direcție şi organizare internă.

9) Noua viziune structuralistă reformulează ideea de sistem şi altfel. Sistemul este mai presus de orice o realitate funcțională, un sistem de relații. Nu componenții sînt însemnați, ci raporturile lor mutuale, de interdependență, accentul deplasîndu-se de la ideea de conținut, pe aceea de reciprocitate şi interacțiune. Ca o curiozitate, amintim că Mallarmé avea exact aceeaşi conştiință structuralistă a raporturilor estetice. Deci încă o dată nimic nou sub soare. Pentru el muzica este „ansamblul de raporturi existînd într-un tot" (*Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, p. 368, 871). În felul acesta, conceptul de structură se dinamizează, relațiile devin - cum s-a şi spus - poziționale, elementele implicate ocupînd în cadrul ansamblului articulat un anume loc, unele în raport cu altele. De descifrarea întregului mecanism se va ocupa, firește, critica structuralistă, a cărei mare vocație nu este valoarea, ci „lectura" modului de existență al valorii.

Toată această dialectică, prin care structuralismul poate fi abordat (cu alte mijloace ştiințifice) şi dintr-o perspectivă marxistă (Ileana Mărculescu, *A fi sau a nu fi structuralist*, în *Lupta de clasă*, 5 mai, 1967), a fost formulată deseori şi prin formele mai puțin stringente, ca „joc" şi „echilibru" instabil. Puternicei inteligențe artistice a lui Caragiale nu i-a scăpat, de pildă, că adevărata întrebare de pus operei de artă nu poate fi decît aceasta: „Există într-însa

echilibrul acela, acel chip constant de raporturi între ce şi cum e „oglindit?" (*Opere*, Buc, 1965, 4, p. 462). Să recunoaştem că ideea de „raporturi constante", în „echilibru", pentru anul 1909, cînd a fost exprimată, nu este tocmai banală. În interiorul operei părţile, temele, personagiii etc. pot oscila, suferi modificări, pe parcursul desfăşurării lor, prin jocul relaţiilor reciproce, în care autorul le introduce, conform logicei creaţiei sale, unitate dinamică, nu statică.

Aceeaşi dialectică structuralistă demonstrează că relaţiile artistice sînt complexe, nu lineare, nici perechi. În cadrul structurii totul conspiră, toate depind de tot. Toate raporturile sînt în acelaşi timp de ordinul sub şi supraordonării, la acelaşi nivel unele faţă de altele, chiar dacă gradul lor de importanţă este diferit. Expresia „interacţiune complexă" apare des la structuralişti (*Théorie de la littérature*, p. 65), alături de aceea de „coordonare a factorilor" (p. 118). Şi faptul este perfect justificat, dat fiind premizele concepţiei. Preocuparea fundamentală va fi atunci aceea de a descoperi caracterul specific al acestei acţiuni, tehnica, „maniera", modul, „modelul" său de funcţionare.

Ceea ce este verificat în interiorul unui singur sistem se aplică şi ansamblelor de sisteme. Sistemele de relaţie sînt de altfel insumabile. Ele se integrează unele în altele, în sfere din ce în ce mai complexe. Împinse la ultima limită, structurile tind să se dilate enorm, să se piardă în univers, „cosmicitatea" fiind, ştim doar aceasta, o trăsătură de bază a sistemului. Dar, cu o rezervă esenţială: o dată structura definită şi integrată, ea identifică peste tot acelaşi tip de relaţii, de sus şi pînă jos. Ceea ce face ca structurile să se grupeze în familii substanţial omogene. Sau cu vorbele lui Lévy-Strauss (op. cit., p. 306) : „Orice model care aparţine unui grup de transformări corespunzătoare unui model din aceeaşi familie... face ca ansamblul acestor transformări să constituie un grup de modele".

10) Dintre toate sistemele de relaţii posibile, definiţia şi analiza modernă a structurii acordă preferinţă relaţiei de opoziţie, variantă nouă a „unităţii contrariilor", de provenienţă tot lingvistică, prin aceeaşi filieră Ferdinand de Saussure, cu mari aplicaţii îndeosebi în fonologie. S-a observat că sensurile unui sunet, cuvînt, propoziţii, vers pot fi mai bine lămurite prin raportare la contrariul său, că introducerea unui element în sisteme diferite de opoziţii îi modifică sau deformează întreg înţelesul. De unde, ivirea unor analize destul de pedante, dar cine ar putea nega efectul contrastului, al antitezelor, al

figurilor *asindeton*? Tot ce este imprevizibil, motiv de surpriză, de ruptură, separare, atracție și respingere, de frustrare a unei așteptări, introduce în interiorul structurii un element dramatic. Artificiu metodologic, sau stare de fapt? Și una și alta, răspund structuraliștii. Pentru ei structura exprimă un echilibru flotant, instabil, în tensiune, al unor elemente, gîndite ca rețele de opoziții ce nu pot fi percepute și înțelese decît numai unele prin altele.

11) Conceptul unui tip stabil de relații constituit în sistem recunoaște în structură un fenomen sincronic, nu diacronic. Mobilitatea este înlocuită prin izomorfism, prin constante care pot fi descoperite la diferite nivele de experiență. Structura reprezintă în același timp identificarea și introducerea unui criteriu organizat de permanență într-o lume a accidentului și a devenirii. Ea este schema, scheletul (*la charpente*) regăsite îndărătul fenomenului, accesoriului, realităților imediate, diversificate. În locul raporturilor aparente, exterioare, plane, ea proclamă superioritatea factorilor interni, determinanți. Îndepărtați variația, modificarea într-un grup de fenomene asemănătoare sau înrudite. Ceea ce rămîne va fi structura. Ea supraviețuiește oricăror transpoziții, reducții, deformări, transformări, traduceri. Cîntați o melodie pe tonuri și voci diferite. O veți recunoaște imediat, fiindcă îndărătul variației descoperim aceeași structură neschimbată.

Am atins, poate, punctul cel mai nevralgic al teoriei structuraliste. Logica sa pare a fi eleată, nu istorică. Toți adversarii structuralismului actual, printre ei J. P. Sartre, ridică aceeași obiecție: în ce mod structura face loc devenirii? Cum se trece de la o structură la alta? Cum este posibilă evoluția, istoria, modificarea în timp a sistemelor structurate? Poate că, în felul acesta, problema nu este tocmai bine pusă. Fără îndoială, interacțiunea, interdependența, reprezintă o categorie atemporală, anistorică, imuabilă, dar termenii săi se dovedesc a fi mereu alții. Constant nu este conținutul termenilor raportului, ci numai raportul însuși, mecanismul sistemului, persistența sistemului, ca atare.

Pe de altă parte, structurile pot fi identificate pe toate planurile existenței, iar în interiorul lor la toate nivelele. Recunoaștem fără nici o dificultate realitatea structurilor estetice, sociologice, economice, politice etc, toate cu grade specifice și diferite de coeziune. Să luăm un caz precis - literatura: identificăm aceeași structură într-un grup de poezii, de opere, aparținînd unui autor, care face parte dintr-un

gen, dintr-o şcoală, dintr-un stil, dintr-o epocă etc. La ce stadiu se produce propriu-zis apariția structurii? Acolo unde, indiferent de treaptă, structura atinge gradul său maxim de cristalizare. Este cazul a introduce, credem, în analiza noțiunii de structură, şi ideea de operă (tip, temă etc.) reprezentativă, cu valoare de exponentă, de structură-pilot. Ar exista, cu alte cuvinte, o serie de structuri estetice, sociologice etc. tip, care (mai ales acestea), nu se transformă unele în altele, ci numai coexistă. Structuralismul, după noi, implică neapărat viziunea pluralistă. În orice caz o foarte subtilă şi atentă dialectică a trecerii particularului în general, a universalului şi a individualului, încă nestudiată la nivel structural. Dar de vreme ce admitem realitatea obiectivă a varietății sistemelor închise, orice monism devine absurd. Concepția metafizică nu poate propune şi postula în ultimă analiză decît o singură structură, eternă şi absolută.

Structurile nu se transformă unele în altele, întrucît sistemele nu sînt capabile de metamorfoză. Coordonarea părților sale componente este dată odată pentru totdeauna. Poate fi sistemul nervos altceva decît ceea ce este? Se poate preface el în sistem circulator? Atunci de unde vine conştiința devenirii, a istoriei? Din aceea că sistemele au „viața" lor. Căci va trebui să admitem în cele din urmă, că sistemele structurale îmbătrînesc, se uzează, tind să-şi consume energia potențială. Ele apar şi dispar, în cadrul unor infrastructuri şi suprastructuri sociale precise, analizabile ştiințific; pot fi substituite unele prin altele, cunosc grade diferite de dezvoltare istoric-determinate, în mersul lor paralel spre declin, fiecare pe treapta sa de evoluție. Poate că există o luptă, o selecție naturală a sistemelor, un darwinism al lor, şi fără îndoială interferențe, interdependențe dialectice stricte. Tot acest joc constituie, evident, o „istorie". Numai că fiecare sistem are propria sa biografie, citeşte „istorie", care coexistă, se suprapune, se întretaie cu toate celelalte, pe diferite planuri şi în diferite puncte, în timp ce miezul sistemului rămîne prin ființa sa ireductibil.

12) În ce măsură unele structuri sînt totuşi deschise, dinamice, aşa cum vine să demonstreze o serie de lucrări recente, dintre care cea mai cunoscută este *Opera aperta* de Umberto Eco (Milano, 1962)? În zone foarte importante şi caracteristice, literatura modernă relevă, într-adevăr, preferință evidentă pentru discontinuitate, fragmentare, rupere a unității tradiționale. De unde contururi imprecise, fluiditate, tendințe

interioare divergente, etc. Dar o precizare esențială se impune: pînă şi cele mai „deschise" opere respectă un „program" interior minim, o „modelare" cît de elastică, o anume coeziune şi finalitate, chiar dacă foarte aproximativă. În caz contrar, nici o structură nu s-ar constitui, iar locul lor ar fi luat de amorf şi haos, adică de neant. În orice organizare, fie ea şi cea mai eliberată de constrîngeri există un *nex* structural inevitabil, care „închide" într-un anume fel desfăşurarea posibilă, eventuală, a operei. Este un fapt că adevăraţii structuralişti, precum Claude Lévy-Strauss, n-au acceptat niciodată teoria „operei deschise", atît de răspîndită în „noua critică". Pentru el, opera nu poate să nu rămînă, mai presus de orice, decît „o construcţie foarte complexă fără îndoială, dar a cărei proprietăţi interne sînt la fel de fixate ca şi ale unei molecule organice" (*Lettres françaises*, 2-13 janvier, 1967).

Cum se împacă totuşi viziunea structuralistă cu o serie de aspecte atît de evidente ale artei moderne? În ce mod structura este o realitate „dinamică", rămînînd în acelaşi timp „structură"? Mai întîi într-un sens potenţial. Opera se caută pe sine, ea „se face" înaintînd spre ea însăşi. Pe parcursul elaborării, opera se dezvoltă în direcţia sistemului care-i este propriu. Ea se apropie progresiv de forma sa imanentă. Toate elementele tind să se coreleze, să se integreze conform finalităţii şi identităţii sale specifice. Formaliştii ruşi, I. Tinianov între alţii, au formulat foarte bine această mişcare a operei spre propriul său proiect latent (*Théorie de la littérature*, p. 64, 117), care scapă de multe ori controlului artistic lucid. Se înţelege atunci că noţiunile tradiţionale de „plan", „intenţie", „încheiere" etc, se modifică radical, pentru a face loc unei disponibilităţi maxime. Dar principiul convergenţei infuze, al nucleului genetic, arhetipal, se păstrează. Opera se dezvoltă pe anume linii de forţă, oricît de deschise ar fi acestea. Logica procesului artistic rămîne mereu aceeaşi, neschimbată, indiferent dacă a fost întrerupt, abandonat sau dus pînă la capăt.

Existenţa, mai mult teoretică decît practică, a operelor aleatorii, *a fare*, programate, „deschise" la modul experimental, permutaţionale etc, nu pare a contrazice, în esenţă, inevitabila realitate a structurii. Chiar şi vechile improvizaţii ale *commediei del'arte* nu ieşeau dintr-o anume canava. Scenariul, în liniile sale mari, era respectat. Să facem, deocamdată, abstracţie de explorările cu ajutorul calculatorului. Scriitorul Michel Butor a compus recent o „operă mobilă", *Votre Faust*,

care implică cinci finaluri diferite, cinci epiloguri, deci douăzeci şi cinci de concluzii posibile. În antracte, publicul va fi invitat să opteze, să voteze pentru o versiune sau alta. (*Le Figaro littéraire*, 9 mars 1967). Ce va ieşi dintr-o atare „democraţie" artistică nu putem şti. Dar, chiar din acest exemplu se vede limpede că numărul alternativelor este precis limitat, că autorul nu a renunţat la „regula" după care se pot face combinaţiile. El fixează, orice s-ar zice, chiar de la început, principiul fundamental de organizare, după care sistemul, o dată pus în mişcare, începe să funcţioneze mai mult sau mai puţin singur. Cea mai deschisă operă din lume nu poate intra în contradicţie cu sine însăşi. În caz contrar ea s-ar autoanula.

13) Închisă sau deschisă, structura este, în sfîrşit, în orice caz convergentă. Structura, indiferent de tip (artistică etc), este totdeauna teleologică. *Pop art*, obiectele *ready-made*, colajele, *combine-painting*, nu fac excepţie, întrucît toate aceste tehnici urmăresc, orice s-ar spune, producerea unui efect, fie numai şi al lipsei de efect, dacă nu al absurdului. De vreme ce admitem coeziunea şi caracterul sistematic al structurii nu putem îndepărta concluzia convergenţei, care se impune de la sine. Este în fond, „unitatea de interes" a unor vechi esteticieni (A. W. Schlegel), „unitatea efectului" a lui Edgar Poe, „gradul de convergenţă al efectelor" din *Philosophie de l'art*, a lui Taine (V, ch. IV). De aci, desigur o împrumută şi Ibrăileanu, cînd vorbeşte de „o anume unitate a gîndirii", de „o convergenţă către un scop" (*Morala în artă*, în *V.R.*, aprilie 1906).

Acest psihologism corespunde formulelor clasice de artă şi nu celor moderne, unde convergenţa este minimă, redusă de multe ori la limita extremă. De aceea, analiza structurală contemporană se va dezinteresa de psihologism, înlocuindu-1 prin ideea de sens, de semnificaţie. Convergenţa oricărei opere „spune" ceva, trimite către un „înţeles" comunicat de mesajul său, care este o rezultantă a întregii activităţi structurale. Convergenţa spre sens defineşte aspectul semantic al structurii. Ea constituie un adevărat nod de semnificaţii întrucît sensul, pe de o parte, nu poate fi descifrat decît în context, cîmpul în care semnificaţia devine posibilă, pe de alta acest sens, latent ca orice infrastructură, nu poate fi prin definiţie deci ambiguu, inefabil, interpretabil, plural. În acest mod, structura comunică ordinea sa lăuntrică, se propune ca inteligibilă, explică sau numai sugerează

mecansimul său de funcționare, direcția în care ea se desfăşoară efectiv, sau numai pare a voi să se desfăşoare.

14) Prin introducerea acestor ultime noțiuni, descrierea structurii poate fi socotită (cel puțin în stadiul actual al gîndirii structuraliste) ca încheiată în esență. S-a observat cu acelaşi prilej, prin raportare evidentă la vechea idee de „construcție", că structura este dispusă pe mai multe „etaje", „nivele", sau straturi. Ordinea structurii este deci stratificată. Ordonanța sa, mai mult sau mai puțiu manifestă, include o anume ierarhie a elementelor componente. Structura, secționată transversal, relevă o dispoziție arhitectonică suprapusă.

Cercetările cele mai concludente, inițiate sub impuls fenomenologic de Roman Ingarden, în *Das literarische Kunstwerk* (Halle, 1931), privesc în special structura operei literare, alcătuită din stratul sunetelor, unitățile de semnificație şi „lumea" obiectelor reprezentate, constituente ale universului literar al autorului. Aceste trei straturi devin la René Wellek şi Austin Warren, în număr de cinci: 1. stratul sunetelor (eufonie, ritm, metru), 2. unitățile de semnificație, 3. imaginile şi simbolurile (procedeele de stil), 4. „lumea" poeziei (simboluri şi sisteme de simboluri, mituri), 5. moduri, tehnici literare şi genuri (op. cit., p. 157).

O combinație între aceste două scheme (reținem cu uşurință caracterul lor metodic, de cheie analitică, de unde şi posibilitatea unor frecvente aplicații la „analiza de text"), propune şi Sorin Alexandrescu, adept al următorului pentagon structuralist: 1. strat sonor, 2. gramatical (morfologic, sintactic, contextual), 3. lexical şi semantic, 4. imaginile, 5. semnificațiile cele mai generale ale textului (op. cit., p, 141-142), Se va observa ordinea rațională a schemei, caracterul său gradual. Ceea ce implică, firește şi o ierarhizare valorică, nu îndeajuns de subliniată: elementul fundamental, ultim, al structurii devine, cum este şi firesc, semnificația. Structura ne proiectează într-o lume vastă de semnificații. Ea constituie cîmpul unor posibilități de semnificații în continuă devenire caleidoscopică şi expansiune.*

* Notă: Pentru o serie de alte referințe şi detalii, vezi: K. Svoboda, *Le problème de la structure de l'oeuvre d'art dans l'ésthétique ancienne*, în *Deuxième Congres d'ésthétique et de Science de l'art*, Paris, 1937, II, p. 4-9; René Wallek, *Concepts of Form and Structure in Twentieth Century Criticism* în *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1964, p. 54-68; numere speciale în: *Revue*

internaţionale de Philosophie, fasc. 3-4, 1965; *Les Temps Modernes*, 246, novembre 1966; *Secolul 20*, nr. 5, 1967; Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, Bucureşti, E.P.L.U., 1967 (cu o antologie de texte).

În *Iaşul literar*, XVIII, nr. 10, 1967, p. 44-49.

TEATRAL SAU DRAMATIC?

Vechea prejudecată că dramaticul n-ar aparține în mod esențial sferei literare, ci numai teatrului, întreține pînă azi o serie de confuzii fundamentale, dintre care cea mai răspândită şi mai tenace este tocmai aceasta: dramaticul ar fi sinonimul teatrului (spectaculosului, scenicului, regizoralului, histrionicului etc). În realitate, dramaticul reprezintă o categorie supra-teatrală, supra-scenică, supra-regizorială, supra-histrionică. Nu se poate reacționa cu suficientă energie împotriva acestei grave erori estetice, de natură să împiedice sau să vicieze întreaga definiție a ideii de *dramatic* şi, în genere, orice analiză corectă a fenomenului teatral. Hipertrofia şi imperialismul ideii de „spectacol" au devenit atît de grave, încît cei mai mulți dintre noi se dovedesc incapabili să disocieze conceptul de teatru (scenă, decoruri, regie, joc al actorului) de textul dramatic care face posibilă această complicată suprastructură, de natură extra-literară şi, în ultimă analiză, extra-dramatică. Piesa, desigur, interferează *dramaticul*. Acesta rămâne însă – de la început şi pînă la sfîrşit – ireductibil. *Dramaticul* (poate exista şi fără piesă sau spectacol teatral. Piesa şi spectacolul nu pot însă exista fără prezența necesară, ontologică, a dramaticului.

Autorii acestei confiscări şi minimalizări sînt, în egală măsură, actorii şi esteticienii, cu rolurile împărțite. Mentalitatea histrionică vede în textul dramatic doar un simplu pretext de exhibiție, un scenariu oarecare. Cu cît mai descusut şi mai liber (ca în *commedia dell'arte*!), cu atît mai apreciat, întrucît îngăduie o mai mare improvizație, şi deci afirmarea nestînjenită a personalității autorului. Autorul dramatic, cînd nu este el însuşi actor şi regizor (ca Molière), nu are nici un drept efectiv asupra piesei sale, care devine proprietatea trupei. În multe cazuri, (unele celebre), mumele autorului rămâne necunoscut pînă astăzi, într-atît persoana sa era neglijabilă. Terminologia spaniolă a secolului de aur exprimă tocmai această situație: *el autor* nu este autorul piesei (*comedia*), ci regizorul şi primul actor al trupei, care după ce cumpără piesa face cu ea ce vrea. În zece ani autorul dramatic nici nu mai ştie ce s-a întîmplat cu creația „sa", scăpată total de sub control.

Cînd vrea să-şi revendice, sau să-şi afirme în mod legitim personalitatea independentă, strict literară, conflictul izbucneşte. Racine se ceartă cu actorii care-i joacă *Alexandre*, deoarece... tipăreşte

textul prea repede. Trupa se simte frustrată în drepturile sale, ba chiar „furată". În secolul al XVIII-lea, în Anglia, nu se scrie nici o istorie a teatrului. În schimb apar destule istorii ale actorilor. Dovadă că acesta este personajul principal, elementul de bază al lui *res theatralis histrionica*. Shakespeare însuşi nu face mare caz de tipărirea pieselor sale. Primul volum colectaneu apare abia după moarte, prin îngrijirea a doi prieteni şi camarazi de scenă (1623). Mentalitatea sa nu era aceea a unui „autor dramatic" profesionist.

Teoreticienii, la rîndul lor, preocupați să izoleze şi să definească esența dramei, pleacă de la aspectul cel mai exterior, cel mai imediat perceptibil, în speță reprezentația teatrală. În timp ce *epicul* foloseşte discursul indirect, punînd cuvintele în locul lucrurilor, drama face apel la discursul direct, la obiecte „originale", la personaje actoriceşti reale. De la Renaştere înainte (Castelvetro şi alții), nu alta va fi schema întregii demonstrații. Se vor numi deci drame toate „piesele scrise pentru teatru", „poemele al căror subiect este pus într-o acțiune" scenică, nu povestită, ci reprezentată. Concepția se înrădăcinează atît de mult, încît şi spirite fine ca Goethe afirmă că întreaga poezie tinde spre dramă, având în „vedere aceeaşi „reprezentare sub forma prezenței reale şi complete". Deci eterna confuzie, întreținută şi de ambiguitatea conceptului de „reprezentare": imagine literară care sugerează, cu priză asupra imaginației/imagine teatrală imediat perceptibilă. Ambele „reprezintă", dar prin metode diametral opuse.

Din care cauză, scena şi arta actorului trec drept complementele necesare, indispensabile, ale poeziei teatrale, subordonată total teatrului. Romantismul german profesează cu consecvență astfel de idei (Schleiermacher, A. W. Schlegel), îmbrățişate şi de Hegel. Prin latura sa obiectivă, poezia dramatică „pretinde... desfăşurarea scenică completă". De unde concluzia: „Propriu-zis *dramatic* este exprimarea verbală a indivizilor în lupta pentru interesele lor şi în conflictul dintre caracterele şi pasiunile lor. Deci *dramaticul* s-ar reduce la o formă de expresie, cînd în realitate, după cum vom vedea, el aparține în mod esențial fondului (pentru a menține terminologia hegeliană). Adepții moderni, foarte numeroşi, ai „teatralității", recrutați din rîndul „oamenilor de teatru" (regizori cu veleități teoretice, dramaturgi de succes, actori-vedetă, profesorii la facultățile de „teatrologie" etc.) nici nu concep că *dramaticul* ar putea exista şi în afara efectelor de scenă, „loviturilor de teatru",, spectacolului destinat unui public chemat să

aplaude. Preocuparea centrală, obsesivă, este comunicarea directă şi de efect a emoţiei, transmiterea imediată a senzaţiei vieţii, nu „expusă şi explicată", ci „arătată", „frapantă". Din această constatare, Ibrăileanu trăgea concluzia – să-i spunem pe nume: exagerată – că „genul dramatic este creator prin excelenţă". Astfel de teorii circulă în perioada actuală pînă la saturaţie.

Ceea ce se impune în mod esenţial este eliberarea *dramaticului* de sub exclusivismul şi intoleranţa teatrului şi a teatralului, prin recunoaşterea deplină a demnităţii sale autonome, categoriale. În care scop, sustragerea sa de sub apăsarea a două specii de paraziţi antidramatici – cabotinismul şi teatrul vieţii – reprezintă o operaţie prealabilă, strict necesară. Foarte adesea, mai ales din cauza actorilor, teatrul devine o artă falsă, artificială, convenţională, profund neautentică. Între textul dramatic şi spectatori se interpune un zid de aparenţe şi grimase, de mască şi impostură, nu o dată insuportabil. Este cauza principală a mai tuturor „căderilor". Dar, în egală măsură, *dramaticul* real este anihilat şi prin excesul contrar, al mutării teatrului în viaţă, cînd „jucăm teatru", adoptăm poze, simulăm, ne contrafacem, transformaţi în meschini şi penibili histrioni ai existenţei. Celebra temă literară „lumea ca teatru" evocă, în parte, tocmai această situaţie. Numai că teatralitatea astfel concepută are un caracter învederat preestetic, elementar, chiar subteatral. Dincolo însă de opoziţia necesară la aceste excrescenţe violent şi abuziv teatrale, dramaticul îşi proclamă independenţa faţă de teatralitatea însăşi.

Încă Aristotel făcea această distincţie esenţială, între judecarea tragediei „în sine" şi „prin prisma reprezentărilor în teatru" (*Poetica*, V, 1449a), două perspective bine autonomizate, regăsite adesea la autorii dramatici cu mentalitate predominant literară: Schiller declară, în prefaţa la *Hoţii*, că este indiferent la legile compoziţiei teatrale şi la avantajele scenei. Goethe observă, la rândul său, în legătură cu Shakespeare, că poetul a fost superior dramaturgului. Hegel însuşi îşi dă seama că arta teatrală este „relativ neatîrnătoare de poezie" şi deci de faptul – esenţial – că reprezentaţia constituie o condiţie exterioară, aproape accidentală, a textului teatral, care rămîne dramatic indiferent dacă este sau nu adus pe scenă. Că scena impune o serie de restricţii şi exigenţe, (secţionarea şi, mai ales, sintetizarea acţiunii, limitarea temelor, personajelor şi obiectelor reprezentabile etc), nu se poate nega. Dar înscenarea rămîne mai mult sau mai puţin un „accident", o

situație de fapt, un fenomen social şi statistic, cît timp nimeni nu poate nega existența şi viabilitatea paralelă a teatrului scris, în vederea doar a lecturii „a teatrului literar şi chiar a teatrului interior, toate intens dramatice, în ciuda eliberării lor de sub tirania spectacolului şi adesea tocmai din această cauză. Orice ar pretinde „oamenii de teatru", marele scriitor dramatic a avut aproape totdeauna şi conştiința existenței creatoare independente, a valorii autonome a textului său literar, anterioară oricărui „experiment teatral" posibil.

Cît timp „piesa trebuie să fie frumoasă şi să placă, fără ajutorul actorilor şi în afara reprezentației" (Corneille); există lucrări pe care le citeşti şi pe care ți le închipui cu plăcere, dar dacă le aduci pe scenă arată cu totul altfel şi ceea ce ne încântase la citit poate să nu ne mai facă nici o impresie pe scenă" (Goethe); s-a scris o întreagă literatură de tip „spectacol într-un fotoliu" (realizată: Merimée şi Musset, sau doar proiectată: Mallarmé), îmbrățişată sau admisă pe picior de egalitate de celebri autori dramatici ca: Gogol, Ibsen, Yeats, O'Neil (care declara că nici nu mai merge la teatru!), la care se adaugă lecturile dramatizate şi un întreg teatru radiofonic, este greu să se susțină că reprezentația teatrală constituie elementul fundamental al dramaticului, condiția sa *sine qua non*. Disociat de teatral, dramaticul aparține în mod primordial textului literar, „partea esențială a dramei", o spune şi o autoritate de talia lui Gaston Baty. Drama nu se confundă cu teatrul. Dar acest adevăr nu poate fi asimilat înaintea risipirii altor confuzii şi prejudecăți curente.

Existența afinităților epico-dramatice nu îngăduie, în nici un caz, asimilarea celor două situații literare fundamentale, eroare alimentată de vechea şi abuziva sinonimie a ideii de acțiune. Este foarte adevărat că atît romanul cît şi piesa de teatru evocă acțiuni denumite după împrejurări, în ambele cazuri: „intrigă", „subiect", „fabulă", rezumate de un „argument", „sumar" sau „sinopsis". De asemenea, nu se poate ignora nici faptul că există opere epice cu puternice latențe dramatice (un foarte bun exemplu românesc este oferit de Caragiale), de unde posibilitatea scenarizării lor, a adaptării pentru teatru. Orice succesiune de acțiuni poate fi narată sau reprezentată.

Dramaticul implică totuşi un alt tip de acțiune, bine diferențiată, de cea specific epică. Disocierea este exprimată în termeni limpezi de însăşi oscilarea şi confruntarea tradițională, „clasică" am spune, a noțiunilor *narațiune* (*récit*)/*acțiune* (scenică): narațiunea nu

intervine în teatru decît în cazurile în care „lucrurile nu pot fi transformate în acțiune" scenică. Dar, în același timp, „narațiunile reprezintă ele însele acțiuni după natura subiectului". Ceea ce nu înseamnă că o piesă poate fi făcută numai din narațiuni, căci ea s-ar transforma în acest caz în lungi discursuri și expozeuri verbale, debitate de actori în fața unui public. Am asculta doar romane povestite pe scenă. Or, tocmai acest accident trebuie prevenit, „evitînd – cum recomandă și Sébastien Mereier – tot ceea ce amintește romanul". Deși multe piese sînt lăudate pentru calitatea „acțiunii" lor, este evident că „plăcerea epică" nu se confundă cu „plăcerea dramatică". La rîndul său, verosimilul romanesc are alte „legi" decît cel scenic (unitar, convergent, limitat ca durată etc).

Cu toate acestea, dramatismul acțiunii nu poate fi definit în mod esențial în funcție de condițiile și exigențele teatrului. Două argumente ni se par hotărîtoare:

Existența a numeroase piese perfect reprezentabile, lipsite totuși de orice tensiune dramatică. Multe compuneri au acțiunea deslînată, haotică, imprevizibilă, fără „plan" precis, fără obiective determinate. S-a observat că acesta este, în special, cazul teatrului Renașterii și al pastoralelor dramatice, lipsite de tensiuni și conflicte. Substanța lor este făcută din narațiuni și dialoguri. Teatrul modern „alegoric", „parabolic" se află în aceeași situație. Vedem piese în care nu se întîmplă de fapt nimic: doar lungi monologuri, întretăiate și subliniate de gesturi simbolice. În *En attendant Godot*, *Iona* și multe altele, cu acțiunea, practic nulă, sugerează efectul dramatic.

Nu este deloc adevărat că acțiunea dramatică trebuie să fie neapărat vizibilă, reprezentată, și mai ales complicată în sens epic. Dimpotrivă, excesul de intrigă, peripeții, trape, și *qui-pro-quo*-uri este semn de mediocritate și facilitate. Observația – veche – a fost accentuată la noi, cu îndreptățire, de Camil Petrescu. Dacă situația dramatică ar fi condiționată doar de „aventuri", atunci din cîmpul dramaticului ar fi eliminate confruntarea de idei, tensiunile și antagonismele morale, conflictele și dramele interioare. În felul acesta, dramaticul și-ar vedea suprimată însăși posibilitatea existenței și intensificării sale în adîncime.

Și mai greșită este definirea spiritului dramatic în funcție de existența personajelor, care sînt doar agenții sau exponenții dramaticului, nu și condiția riguroasă a existenței sale. Eroi există peste tot în

literatură, fără a fi obligator implicați în situații dramatice. Dar această concepție, de proveniență clasică, derivată din teoria aristotelică a „imitației oamenilor în acțiune" (*Poetica*, II, 1448a), trecută prin Renaștere şi Clasicism, continuă şi azi prin teoria că „dramele veritabile sînt doar acelea în care acțiunea este nedespărțită şi inseparabilă de caractere". Ne aflăm prin urmare încă în fața unei definiții restrictive, impusă de condiția teatrală a dramei, unde într-adevăr autorul „vorbește prin buzele altora". Aşa cum se va repeta mereu, de la Minturno, pînă la Dimitrie Eustatievici al nostru, care ştia şi el de „alte fețe grăitoare", confirmați de multe spirite ilustre, între alții Goethe (*persönlich handelnde*).

De fapt, această concepție a „personajului" esențial şi indispensabil este de origine histrionică, nu estetică. Aristotel însuşi recunoaşte că tragedie fără acțiune nici n-ar putea fi; fără caractere însă, s-a mai văzut", căci „tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte şi a vieții" (*Poetica*, VI, 1450 a). O lungă perioadă de predominare a artei actorului consolidează, totuşi, opinia contrară, subminată abia în secolul al XVIII-lea, cînd accentul se deplasează spre semnificația socială şi morală a personajului, al cărui rol autarhic încetează. Diderot notează şi această răsturnare: „Pînă acum, în piese, caracterul a fost obiectul principal, şi starea sa (socială) doar accesoriu; astăzi, starea trebuie să devină obiectul principal şi caracterul numai accesoriul".

Paralel cu micşorarea rolului pe care-1 joacă, se constată şi lărgirea progresivă a conceptului, consecință a diminuării contribuției scenice a caracterelor: apar personaje misterioase, invizibile (ca în teatrul lui Maëterlick), altele care se definesc doar prin alte personaje. În sfîrşit, pseudo-personaje dezumanizate, convenționale, pur simbolice, în prelungirea vechilor „măşti" şi marionete, în genul lui *Ubu roi*. Spre schematic şi ireal tinde şi arta mimului, a pantomimei, jocul siluetelor. În toate aceste împrejurări, dramatismul se depersonalizează. Dacă în prima fază a istoriei personajului acțiunea dramatică ia naştere în cadrul relațiilor dintre caractere, cu tendința interiorizării sale în conştiința lor, în ultima ipostază dramatismul devine o confruntare abstractă de situații doar sugerate.

Întrucît dramaticul nu este condiționat în mod esențial de existența personajelor, el nu poate depinde nici de dialogul lor, deşi un vechi articol de dogmă proclamă şi acest pseudo-adevăr. Şi cu toate acestea, nu este greu de observat că dialogul, cu funcții aproximativ

identice, intervine în orice gen şi tip de operă literară. Există dialoguri în poezia lirică – reale sau convenţionale (precum la Musset: *La nuit de mai*) – ba chiar şi „specii" întregi, îndeosebi medievale (*romance*, *pastourelle*, *débat*, *contrastes*), întemeiate numai pe dialoguri şi opoziţii de sentimente şi opinii. Suprarealismul modern pretinde şi el să „restabilească dialogul în adevărul său absolut", care ar fi... solilocul, monologul. Romanul, fie el clasic sau „nou", cultivă şi mai intens dialogul, conversaţia şi ceea ce s-a numit „subconversaţia". De fapt, orice text dialogat se proiectează scenic. Fără a omite nici situaţia contrară, a spectacolelor teatrale, care nu implică nici un fel de dialog (*pantomimele*, *marionetele*, *umbrele*), şi mai ales a *pieselor-monolog*, uneori mai intens dramatice decît numeroase piese excelent dialogate (Wilde, uneori şi Shaw), lipsite totuşi de o reală substanţă dramatică. Dialogul este, fără îndoială, una din ocaziile dramaticului. Nu însă şi cauza sa.

În *Ramuri*, VII, nr. 5, 1970, p. 10.

UMANISMUL AZI, AGONIE SAU RENAŞTERE SPIRITUALĂ?

În ultimă analiză, idealul umanist se salvează, supraviețuiește, moare sau renaște, numai în noi, în conştiința noastră, a tuturor oamenilor, pentru care ideea de „om", „umanism", „umanitate" păstrează încă un sens viu şi imediat. Ceea ce echivalează cu a spune că întreaga problemă umanistă depinde de clarificarea şi consolidarea ideii de om ca normă a existenței şi dezvoltării plurale a omului. Partida se joacă, se pierde sau se cîştigă, numai în acest plan: al conştiinței omului de sine însuşi, al auto-cunoaşterii şi a posibilităților acestei cunoaşteri, fără obstacole de nici un fel, începînd cu catastrofalele erori de gîndire, definire şi apreciere a condiției umane. Căci fără un concept limpede despre om, toate manifestele umaniste, întreaga adeziune la finalitățile cele mai înalte ale omului - realizarea de sine şi creația, ceea ce de fapt este unul şi acelaşi lucru - riscă să devină forme şi vorbe goale. În timp ce omul, ființa vie, cu voință, demnitate, conştiință de sine şi idealuri de viață care-i sînt specifice, constituie o realitate esențială, concretă, prima şi ultima realitate a existenței. Este deci fundamental, vital şi uman în acelaşi timp, ca ideea de om să nu moară, să nu fie negată, ignorată sau pervertită, în om, de către om, prin purtătorii săi de cuvînt, de orice speță. Or, ceea ce se constată într-o serie de sectoare ale gîndirii contemporane apusene este tocmai criza şi agonia ideii de om.

Este de ajuns să ne amintim, fie şi fugitiv, cele mai importante forme ale acestei agonii spirituale, care caracterizează criza umanistă contemporană.

Tendința fundamentală constă în reducerea omului la categorii, concepte şi dimensiuni, care-i suprimă orice semnificație autonomă: a defini esența omului exclusiv prin biologie, sociologie, economie, istorie, înseamnă a-i da, în cel mai bun caz, o explicație indirectă, derivată, total subordonată. De fapt, de cele mai multe ori, negativă. Nu poate fi vorba de a ignora nici una din determinările biologice, sociale, economice sau istorice ale omului, ființă condiționată. Dar mai presus de toate ființă cu existență specifică: ireductibilă, irepetabilă, individuală, care-şi găseşte criteriul şi deci norma supremă în propria sa specificitate. Aşa cum arta nu poate fi analizată, explicată şi judecată decît prin criterii estetice, tot astfel omul nu poate fi înțeles şi definit decît prin criterii umaniste: ale omului care se vrea ca atare, *tel quel*. Loc de intersecție al esenței şi existenței, „transcendenței" şi

imanenței, obiectului şi subiectului, al tuturor stărilor materiei, omul ca individ concret, fenomenal, cere numai o astfel de dezbatere a condiției sale, dezbatere care nu este nici tautologică, nici autotelică, nici autonomistă, de vreme ce ea recunoaşte şi implică totalitatea condiționărilor sale obiective. Dar nici o condiționare fenomenală nu poate nega esența fenomenului însuşi.

Din care cauză, orice filozofie care neagă explicit sau implicit esența umană se dovedeşte prin definiție anti-umanistă, începînd cu subordonarea radicală a omului unui *Dasein*, unui *Être transcendent*, ce-1 asumă, îl domină şi care, mai presus de toate, îl instituie ontologic.

Dizolvarea omului în conceptul logic de om, a gîndirii umane într-o ipotetică gîndire imanentă ce se gîndeşte pe sine, duce la acelaşi rezultat. Omul este absorbit într-un plan abstract, într-un cîmp conceptual, de natură a-i suprima orice realitate. Acestui formalism logic îi corespunde, în cîmpul ştiințelor umane moderne, formalismul structuralist, care nu recunoaşte decît totalități, structuri, sisteme, modele, funcții. În această perspectivă, care este soarta omului? El se transformă într-o nouă abstracțiune numită raport, relație, funcție. Nici măcar „obiect", ci rezultatul unor interdependențe funcționale, un simplu „loc" anonim, unde mecanismul sistemului funcționează. Sensul încetează a fi al omului, pentru a deveni în exclusivitate al rețelei de relații, în desfăşurare mecanică. Or, nu există o atitudine mai radical anti-umanistă, decît mecanicismul sub orice formă, fie el formalist, psihologist, sociologist sau teluric. Tehnocrația, înainte de a deveni o concepție şi un sistem de relații sociale, constituie - în acest înțeles - o atitudine teoretică: a mecanismului unic, hipertrofiat, extins asupra întregii existențe, capabil de reglare autonomă, de auto-reglare...

Efectele unei astfel de exacerbări structuraliste devin, poate, şi mai brutale în cîmpul artei şi literaturii, victimele cele mai inocente ale dezumanizării contemporane. O operă de artă redusă şi mai ales concepută ca un sistem, care se comunică doar pe sine însuşi, neagă atît personalitatea artistului cît şi posibilitatea comunicării umane. Singurul mesaj posibil devine doar al codului sistemului. Creatorul nu mai are nimic de spus. Demisie gravă, catastrofală, deoarece ea implică neutralizarea oricărui sens, oricărui simbol, oricărei expresii, suprimarea oricărui mesaj, în cel mai elevat înțeles al cuvîntului. În locul limbajului vorbeşte „limba", de fapt sistemul său, în pură desfăşurare formală. De unde sentimentul de neaderență al creatorului la propriile

sale creații, atitudinea de alienare şi înstrăinare estetică, repulsie camuflată adesea sub ideea de anti-limbaj şi anti-artă. De ce individul creator ar nega arta, dacă ar simți că ea îi aparține efectiv? Scăpate de sub control, enigmatice, vide de sens, operele de artă devin simple „semne" care „tac". Autorul însuşi nu poate să propună nici o explicație plauzibilă. Obiectul artistic se închide în el însuşi, se resoarbe progresiv şi, în cele din urmă, dispare... Umanității i-a fost suprimată în felul acesta bucuria cea mai pură şi cea mai înaltă. Fără artă, umanitatea devine sterilă, monstruos de tristă şi de monotonă. Implicațiile ultime ale „anti-artei" moderne se numără printre cele mai grave atentate anti-umaniste posibile.

Toate aceste orientări actuale vin să se adaoge peste o serie de constatări mai vechi ale psihologiei, care au dus la pulverizarea şi depersonalizarea conceptului de eu, negat în unitatea, stabilitatea şi personalitatea sa originală. Recunoaşterea primatului inconştientului (cu rol implacabil, analog sistemului structurii) absoarbe persoana umană într-un lac adînc, obscur, anonim şi haotic. Instinctualismul freudist şi de orice altă categorie, iraționalismul cu toate măştile sale duce la aceeaşi viziune unilaterală a psihologiei umane. Antiumanismul său constă în totalitatea atrofierilor, inhibițiilor şi alterărilor pe care le implică. De vreme ce nimeni nu poate dovedi că inteligența şi rațiunea n-ar fi facultăți specific umane, negarea, minimalizarea sau ignorarea acestor facultăți, sub orice formă sau pretext, are unul şi acelaşi efect negativ: mutilarea sau deformarea ființei umane, în integritatea şi integralitatea aptitudinilor sale. Chiar dacă rațiunea ar revendica doar o poziție de cvasi-egalitate şi nu dominantă şi încă anularea sa ar reprezenta o mare eroare. De fapt, chiar şi cele mai iraționaliste teorii au fost şi sînt formulate sub formă silogistică, demonstrativă, de o inteligibilitate riguroasă. Se poate deci afirma că rațiunea constituie condiția întregii vieți intelectuale a individului. De unde şi suprema sa valoare umanistă.

Se înțelege, întreagă această criză se profilează pe un fundal social, care în parte o determină. Umanismul, înainte de a muri teoretic, moare totdeauna practic. Orînduirile tiranice, intolerante, fanatice, îl desființează în esență. Abrutizarea, exploatarea, alienarea, negarea demnității umane, sub orice formă, în timp şi spațiu, sînt anti-umaniste prin definiție. Războaiele de cotropire, persecuțiile, discriminările, distrugerile periodice, în masă, ale omului şi produselor muncii sale, la

fel. Fenomenul este observabil mai ales în zilele noastre, cînd riscul distrugerii umanității atinge uneori pragul situației-limită. O enormă capacitate de cunoaştere ştiințifică şi de realizare tehnică vine, în domeniul atomic, în contradicție absolută cu existența însăşi a omului, a culturii şi civilizației sale. Ne aflăm la stadiul cînd cultura şi civilizația, hipertrofiate, tind să-şi suprime cu inconştiență şi dezinvoltură creatorul, care este omul. Acest conflict dintre om şi civilizație definește, în modul cel mai elementar şi mai direct, condiția cu totul precară a idealului umanist în epoca actuală. Între „civilizație" şi „civilizați" pare să se deschidă un imens hiatus, care se lasă surprins nu numai în laboratoarele atomice, dar peste tot în societățile moderne, în special „industriale" şi de „consum". În această zonă criteriile tehnocrației, eficienței, operativității, productivității transformă individul într-un instrument pasiv, automatizat, simplă piesă de maşină. Vechiul ideal umanist, al omului scop în sine, a dispărut, s-ar zice fără urme. Locul său a fost luat - simbolic vorbind - de omul produs de serie, producător de obiecte în serie...

Protestele împotriva acestor stări de lucruri îmbracă mai totdeauna forma unor reacțiuni predominant sentimentale, sau de un radicalism atît de abstract şi de absolut, încît frizează utopia. Aveam nevoie în gradul cel mai înalt de conservarea şi dezvoltarea conştiinței umaniste, de reformularea ideii de om. Dar această conştiință umanistă urmează a fi definită şi reformulată în termeni realişti, obiectivi, posibili, specifici epocii noastre. Formula lui Pico della Mirandola *De dignitate hominis* rămîne, desigur, mereu actuală. Totuşi înțelesul său nu mai poate fi integral acelaşi. Dacă omul, într-adevăr, nu este ființa damnată, ci capabilă de cunoaştere, de ridicare la universal, de continuare a creației, ca artifex, el îşi adaugă în lumea modernă o serie de atribute noi: realizarea de sine, depăşirea şi eliberarea continuă, asumarea, angajarea şi integrarea în totalitatea aspectelor existenței, umanizarea tuturor relațiilor sociale, culturale, tehnice, nevoia de informare şi edificare permanentă a conştiinței, refuzul funciar, organic, de a se lăsa transformat într-un simplu instrument de execuție, fără clarificarea prealabilă a scopurilor urmărite. Întreg efortul actual de educare, în totalitatea formelor sale, urmăreşte tocmai acest obiectiv: al formării, informării, clarificării şi „cuceririi" spiritelor. Fără cîştigarea acestei „victorii" toate revendicările noastre, începînd cu cele umaniste, oricît de legitime şi înalte ar fi, rămîn literă moartă. Nu se pot oferi

soluții definitive. Dar cîteva direcții şi aspirații pot fi precizate cu destulă claritate, începînd cu aceea - fundamentală - de raportare, subordonare şi adaptare permanentă a tuturor aspectelor vieții moderne la dimensiunea umană, în funcție de nivelul şi necesitățile fiecărei regiuni ideologice şi geografice. Omul continuă să rămînă, orice s-ar spune, măsura tuturor lucrurilor. Urmează doar a ne înțelege în ce domenii acest criteriu devine esențial bunei condiții spirituale a epocii noastre, fără generalizări superficiale şi nivelatoare.

În sfera antropologiei filozofice şi a culturii va trebui să renunțăm în mod radical la o serie de mituri, încă tenace în unele conştiințe prea conservatoare: a superiorității omului alb asupra celui de „culoare", a „occidentului" asupra „orientului", a cunoaşterii pozitive asupra celei „tradiționale", care operează prin simboluri şi reprezentări colective. Familiarizarea tot mai accentuată cu societățile şi culturile numite „primitive", „orientale", „subdezvoltate" etc. duce la o cunoaştere totală a omului, a cărui imagine, în conştiința modernă se modifică şi se lărgeşte în mod esențial. Sînt integrate şi „recuperate" în felul acesta o serie întreagă de domenii, care aparțin nu mai puțin umanității: mitologia şi religiile ca instrumente de cunoaştere, folclorul şi culturile etnografice. După cum psihologia abisală, arhetipică, a categoriilor inconştientului colectiv (fără a le supralicita în nici un fel) contribuie şi ea la întregirea, nuanțarea şi aprofundarea imaginii globale a omului. Dimensiunile sale „culturale" şi morale au sporit enorm, prin integrarea şi depăşirea permanentă a idealurilor parțiale anterioare: înțeleptul, sfîntul, umanistul, geniul, „bunul sălbatic", omul natural, omul „luminilor", supraomul, etc, pentru a lăsa la o parte o întreagă mitologie a secolului nostru, de la „omul-şofer" al lui Keyserling, la „omul revoltat" al lui Camus. Se vorbeşte, în Occident, tot mai mult de omul tip mass-media, produsul nivelat al tehnicii moderne de informație în masă. Definiția nu este reprezentativă pentru întreaga imagine a omului actual, deci ea nu are încă o semnificație umanistă. Dar este de neconceput un umanism modern, fără cunoaşterea şi informația deschisă (ceea ce nu vrea să spună şi necritică), fără dezvoltarea continuă a posibilităților de cercetare şi asimilare a creațiilor universale, dincolo de obstacole şi bariere artificiale. O idee, o ideologie puternică, sigură de sine, nu are a se teme de confruntarea ideilor, de discuții şi analize leale, obiective, duse în spiritul adevărului.

Tot din perspectiva preocupării pentru cunoaşterea umană s-ar putea rezolva şi conflictul, atît de tipic modern, dintre tehnică şi individ, dintre maşină şi creator, dintre manipulatorul şi beneficiarul său. Dincolo de condiția esențială a umanizării condițiilor de muncă - a cărei necesitate socială şi politică nici nu mai trebuie subliniată - ceea ce trebuie introdus sau dezvoltat este tot un cuplaj sau o asociere de ordinul cunoaşterii. Producția constituie un sistem, care face parte dintr-un întreg proces industrial, sistem integrat în sistemul social corespunzător. Plecînd de la premisa că orice sistem sau proces industrial este conceput, acționat şi finalizat nu în sine, ci în vederea omului, ni se pare elementar a acorda individului şi posibilitatea de a cunoaşte, înțelege, asimila şi adera (sau nu) la sensul întregului sistem la care el colaborează. Precizăm: sensul, direcția, explicația, motivația întregului proces, nu comunicarea tehnologiei ca atare. Cît timp, muncitorul de orice tip, manual sau intelectual, este tratat ca simplu instrument şi executant, fără nici cea mai mică preocupare de a-1 informa şi cointeresa şi intelectual la structura şi desfăşurarea muncii sale, el se simte în mod legitim frustrat, alienat, „reificat", dezumanizat. Tratat ca „unealtă" şi nu ca „om" mînuitor de unelte. Suprimarea efectivă dintre munca manuală şi intelectuală se poate face numai pe această cale, a tehnicizării conştiinței şi umanizării tehnicii, prin cunoaştere, participare şi integrare intelectuală. Înfrîngerea naturii prin tehnică şi civilizație constituie o eminentă victorie a omului. Dar numai dominarea tehnicii şi civilizației industriale prin spirit, din interior, consacră pe om ca „rege al creației", pentru a vorbi metaforic, în termenii umanismului clasic.

Creația de orice tip, în special cea artistică, se înscrie în cadrul aceleiaşi revendicări umaniste: realizare de sine, prin creație inteligibilă, care spune „ceva" unui public. Dacă este adevărat că omul se creează pe sine acționînd, obiectivat într-o operă, gestul său devine simbolic şi exemplar pentru orice formă de creație: o nouă operă beletristică sau filozofică, o nouă tehnică, o nouă societate, etc. Conştiința umanistă este esențial demiurgică, prometeică şi nu există un atentat mai grav la condiția umană decît ignorarea sau împiedicarea vocației sale creatoare. Ideea de „structură", atît de vehiculată azi, aruncă o puternică umbră asupra virtualităților creatoare ale omului. Dar nu există structură sau sistem imaginabil, care să nu necesite totuşi un „motor", un „agent", un „animator", singurul factor capabil să-1

pună în mişcare, să-1 facă să funcţioneze. Structura, artistică sau nu, este deci de neconceput, fără prezenţa şi intervenţia omului, respectiv al creatorului. Şi cum orice structură implică o regulă şi un sens, toate produsele artistice nu pot avea decît, aceeaşi caracteristică elementară: transmiterea unui sens, interpretabil desigur, polivalent, plural. Dar nu şi inexistent, deoarece esenţa însăşi a comunicării, artistice sau neartistice, este recepţia, inteligibilitatea, „înţelesul" mesajului. În termeni tradiţionali, pe scurt, arta cere un public, proces în cadrul căruia omul-creator se adresează obligator omului-public. Relaţia, după unii este polară, după alţii dialectică. Dar esenţial umanistă, fără îndoială, ea este în orice împrejurare. De unde o serie de implicaţii: responsabilitatea creaţiei (omul-public întreabă, aşteaptă, receptează, omul-creator îi răspunde, îi comunică), colaborarea, participarea la operă, angajamentul estetic de ambele părţi, necesitatea permanentă şi universală a creaţiei artistice. În această perspectivă, „anti-arta" reprezintă un non sens. Afară de cazul (cum este şi realitatea) că noţiunea nu exprimă altceva decît o formă nouă, modernă, de artă. Faptul că există o teorie şi o hermeneutică a „anti-artei" dovedeşte tocmai acest adevăr, trecut adesea total cu vederea.

Este cazul a încheia printr-o scurtă observaţie. Ideea umanistă, atît de contestată azi în Occident – şi o carte ca *Pour l'Homme* de Mikel Dufrenne trece în revistă doar o parte din concepţiile actuale care preconizează disoluţia şi lichidarea omului – îşi păstrează întreaga vitalitate, eficienţă şi audienţă în culturile unde ideile de om, umanism şi umanitate încă nu s-au uzat, n-au avut încă timp să ajungă la saturaţie, să se compromită, să fie contestate. Cultura română, chiar dacă „mică", este una dintre acestea. Ea (şi altele) nu numai că n-au pierdut încrederea în umanism, dar de fapt de-abia acum descoperă şi cultivă intens această idee, care în alte părţi se stinge. Deci „polul" umanist al lumii tinde să se deplaseze spre alte regiuni spirituale, spre alte zone de cultură, unde umanismul n-a murit, fiindcă în realitate el de-abia acum „renaşte".

În *Ramuri*, VIII, nr. 2, 1971, p. 10.